



Universidad del País Vasco Euskal Herriko Unibertsitatea

DEPARTAMENTO DE FROLOGÍA INGLESA Y ALEMANA Y DE TRADUCCIÓN E INTERPRETACIÓN  
INGELES ETA ALEMANIAR FILOLOGI ETA ITZULPENGINTZA ETA INTERPRETAZIOKO SALA

TRASVASES CULTURALES:

LITERATURA  
CINE  
TRADUCCIÓN

3

Eds.: Eterio Pajares  
Raquel Merino  
J. M. Santamaría

Servicio Editorial  
UNIVERSIDAD DEL PAÍS VASCO



Argitalpen Zerbitzua  
EUSKAL HERRIKO UNIBERTSITATEA

La publicación de este volumen ha sido posible gracias al patrocinio de:

Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea  
Departamento de Cultura de la Diputación Foral de Álava  
Departamento de Educación, Universidades e Investigación del Gobierno Vasco  
Departamento de Filología Inglesa y Alemana y de Traducción e Interpretación

Ninguna parte de esta publicación, incluido el diseño de la cubierta, puede ser reproducida, almacenada o transmitida en manera alguna ni por ningún medio, ya sea eléctrico, químico, mecánico, óptico, de grabación o de fotocopiado, sin permiso previo y por escrito de la entidad editora, sus autores o representantes legales.

Debekatuta dago liburu hau osorik edo zatika kopiatzea, bai eta berorri tratamendu informatikoa ematea edota liburua ezein modutan transmititzea, dela bide elektronikoz, mekanikoz, fotokopiaz, erregistroz edo beste edozein eratarata, baldin eta *copyrightaren* jabeek ez badute horretarako baimena aurretik eta idatziz eman.

© Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco  
Euskal Herriko Unibertsitateko Argitalpen Zerbitzua

Portada/Azala: Sixto González

I.S.B.N.: 84-8373-356-0

Depósito Legal/Lege Gordailua: BI-1569-01

Composición/Konposizioa: Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco  
Euskal Herriko Unibertsitateko Argitalpen Zerbitzua

Impresión/Inprimatzea: Itxaropena, S.A.  
Araba Kalea, 45 - 20800 Zarautz (Gipuzkoa)

«Los otros sabores de Fresa y Chocolate»  
(Análisis del proceso de adaptación del texto de Senel Paz)

**Meri Torras**  
Universitat Autònoma de Barcelona

Al empezar a hablar de *Fresa y chocolate* (1993) me precede el *casi* convencimiento de que sean ustedes de dónde sean, vengán ustedes de dónde vengán, conocerán la película, puesto que el film de Tomás Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío no sólo mereció un sinnúmero de galardones sino que se vio premiado por una afluencia masiva de público creo que prácticamente en todas las salas del mundo en las que se proyectó<sup>1</sup>. No voy a pedirles que si hay alguien que no ha visto la película levante la mano; lo que espero es que, si es este el caso y entre ustedes hay alguien que todavía no la ha visto, esta comunicación sirva para que le vengán ganas de verla. Si fuera al contrario les suplico que no me lo digan ya que me sentiría muy desgraciada; aunque déjenme confesarles que si apelo a la popularidad del film no es únicamente para invitarles a recordar sus escenas conmigo sino, sobre todo, porque me parece un fenómeno relevante que invita a la reflexión. Lo que no sé si todos ustedes sabrán es que esta película es una adaptación que el escritor cubano Senel Paz realizó de su cuento «El lobo, el bosque y el hombre nuevo», que ya fue merecedor, en 1990, del Premio Juan Rulfo a la mejor narración iberoamericana. Gilda Santana da testimonio de este momento:

---

<sup>1</sup> Oso de Plata-Premio Especial del Jurado del Festival de Berlín, 1994; Premio al Mejor Guión del Festival de Cine Latinoamericano de La Habana, 1992; Primer Premio Coral, Premio Coral a la Mejor Dirección, Premio Coral al Mejor Actor, Premio Coral a la Mejor Actriz Secundaria, Premio de la Crítica Internacional, Premio de la Popularidad del Festival Internacional de Nuevo Cine Latinoamericano (Cuba), 1993; Premio a la Mejor Película de la Oficina Católica Internacional de Cine, 1993 y hasta una Nominación a los Oscars de Hollywood 1994 como Mejor Película Extranjera (y tal vez me olvide alguno más).

Pero esto habría pasado tal vez sin penas ni glorias de no haber sido por el tema. Los cables, entre regocijados y perplejos, se hacían eco de la noticia: un escritor cubano había recibido un premio por un cuento sobre la intolerancia contra la homosexualidad. Las expectativas fueron enormes, las lecturas públicas tuvieron una afluencia multitudinaria, y la primera edición del cuento se agotó el mismo día que salió. («Viridiana» 132-133)

Santana trabajó como dramaturgista en el largo proceso que supuso convertir el cuento en un guión cinematográfico<sup>2</sup>. Hubo nada menos que diez versiones diferentes del guión; la séptima, con el título de *Enemigo rumor*<sup>3</sup>, mereció el premio al guión inédito en el Festival del Nuevo Cine Latinoamericano, en diciembre de 1992. Para entonces Paz, y junto a él Titón y Santana, ya llevaban un año trabajando en el guión<sup>4</sup>.

En estas páginas me propongo analizar la adaptación del relato verbal escrito al relato fílmico, en relación especialmente con el «tema» de la homosexualidad –y si uso las comillas no es sólo por citar las palabras de Santana sino porque, como espero demostrar, en ambos casos el tratamiento de la homosexualidad se convierte en una estructura significativa, que provoca que el texto sea entendido y consumido de determinada manera<sup>5</sup>; en definitiva: quiero mostrar cómo se producen, en los textos, determinados procesos de significación, a través de dos sistemas semióticos diferentes, con códigos distintos, como son el relato literario –verbal, lineal y basado en la palabra– y el relato fílmico –verbal pero también auditivo y visual, espacial y basado en la palabra pero sobre todo en la imagen–; haciendo hincapié, especialmente, en el

---

<sup>2</sup> Consciente de que la mención de su profesión deja perpleja a la gente, incluso en ámbitos teatrales y cinematográficos, Gilda Santana, Patrice Pavis mediante, se ocupa de definir en qué consiste ser dramaturgista: «El dramaturgista es, según Pavis, el primer crítico interno en el proceso de creación: su mirada está a la vez dentro y fuera, su postura es cuestionadora, su papel analítico. Su función cubre un largo camino que va desde las primeras versiones del guión y a veces [...] se extiende mucho más allá que el proceso de filmación» (Viridiana 132).

<sup>3</sup> El título constituye un homenaje a Lezama, que posee un poemario homónimo.

<sup>4</sup> Resulta significativo que también para entonces el cuento había generado diversas versiones teatrales que indudablemente podrían sumarse a un análisis comparativo de textos, puesto que se trata de otras rescrituras que pondrán de manifiesto lecturas diferentes del cuento.

<sup>5</sup> Solamente quiero advertir que no está en mi ánimo examinar pormenorizadamente el transvase mediante listados de aquellas acciones narrativas transferibles y listados de aquellos otros elementos narrativos no directamente transferibles, para analizar como han sido adaptados en el texto fílmico. Es un trabajo, sin duda, útil y necesario pero que rebasaría en mucho el espacio que ofrece una comunicación. Mi énfasis recaerá más en la interpretación de algunos de estos datos; en un análisis más cultural que no meramente narratológico, en sentido estricto.

tratamiento de la homosexualidad. Déjenme ya advertirles que éste resulta, además, uno de los aspectos controvertidos del texto. Contrasten las palabras de Gilda Santana con estas de Senel Paz:

Yo siempre he reiterado desde que se publicó el cuento que el tema del relato, y ahora de la película, *no es la homosexualidad*. La temática abarca mucho más. Es el tema de la amistad y de la intolerancia. Y te diría que no se puede formular de otra manera.

[...] La gente ha comprendido que en este caso la intolerancia se ejerce en relación con un comportamiento sexual, pero que es una metáfora. («Viridiana» 143/144)

Inmediatamente ahondaremos en la controversia Paz-Santana, al estudiar el «funcionamiento» de la homosexualidad –tema o no tema, metáfora o no metáfora– en el cuento y en el film. Antes, sin embargo, porque la situación lo requiere, creo que debería explicitar mi concepción de la *adaptación cinematográfica*, porque es obvio que el análisis que yo desarrolle a lo largo de estas páginas estará estrictamente relacionado con ella. Entiendo la *adaptación* como un proceso creativo (y analítico) de *rescritura*, en el mismo sentido que André Lefevere utiliza el término para referirse a la traducción<sup>6</sup>. Tanto traducir como adaptar implican un proceso interpretativo que no es otro que el que requiere cualquier texto para funcionar como tal. La diferencia entre *leer* y *traducir* o *adaptar* es que estos dos últimos procesos toman la responsabilidad de fijar, aunque sea momentáneamente, su interpretación en un texto que, a su vez, como tal texto, está condenado a rescribirse y a reinterpretarse en otros textos. Ni el texto origen/fuente, ni el texto traducido o adaptado poseen una *sola* interpretación y, además, de todo el abanico de interpretaciones posibles, la que el autor o la autora haya querido conferir a su texto no prevalece naturalmente o genéticamente por encima de las demás sino que es una interpretación más para tener en cuenta. La llamada *crítica de la fidelidad*, que parte de que el texto sólo tiene un significado, ha generado una concepción del guión adaptado como necesariamente derivado e inferior al texto literario original, como fruto en

---

6 «Another way of of formulating this institutional practice is to paraphrase a famous aphorism: «What is written must be rewritten.» The «must» in that sentence is to be taken quite literally: if works of literature are not «rewritten» in terms of a poetics/ideology, if they cannot be integrated into the poetics/ideology that is dominant in a given society at a given time, they practically do not exist. (The importance of rewriting is most obvious in the case of translation: if a certain work in language B is not translated into language A, then indeed it does not exist for readers who speak only language A [...])» André Lefevere, «Translation and/in Comparative Literature», *Yearbook of Comparative and General Literature*, 35 (1986): 43.

parte de unas presuntas carencias expresivas del lenguaje cinematográfico que propician que siempre se *pierda* «algo», valioso, imprescindible, de ese significado único del texto literario<sup>7</sup>.

Mi enfoque pretende ser más intertextual, al priorizar no el análisis de pérdidas o añadidos, sino de cómo la elección de determinada fuente –el cuento «El lobo, el bosque y el hombre nuevo»– y la aproximación que se hace a ella, sirven a la ideología de un film titulado *Fresa y chocolate*, considerando esta «ideología» no algo inmanente y esencial del texto fílmico sino algo que detecta mi proceso de lectura del film, en negociación, claro está, con sus estructuras significantes, en especial con la homosexualidad en un contexto histórico y geográfico determinado: la Cuba revolucionaria de los años 90.

La caracterización del personaje de Diego –el homosexual– presenta matices significativos entre el cuento, el guión e incluso la magnífica interpretación que nos brinda Jorge Perugorría en el film. Mi impresión es que, sobre todo por las diferencias perceptibles entre el guión y la filmación, el personaje sufre un especie de proceso de *depuración* hacia un desarrollo óptimo de la función clave que más adelante precisaré...; déjenme, al menos por ahora, mantenerles en suspense. Hablando del personaje, Titón comentaba:

En cuanto a su gestualidad, no estábamos muy seguros de qué nivel de afeminamiento debía manifestar el personaje. El cuento de Senel lo describía con modales marcadamente afeminados, incluso, en ocasiones, agresivamente desenvuelto y provocador. Trabajamos con el actor para ver hasta qué punto era capaz de manifestarse en ese nivel sin que resultara chocante y, sobre todo, sin que se convirtiera en una caricatura. («Viridiana» 121)

En ese proceso «depurativo», Diego se desafeminiza *in crescendo*, del cuento hasta la película, y convierte su homosexualidad en algo más discreto y menos visible. Resulta altamente ilustrativa de este cambio la escena del restaurante El Conejito. En el cuento, tras conocer la inminente marcha de Diego, David invita a su amigo a almorzar en El Conejito; es un modo de demostrarle su total aceptación mostrándose públicamente con él. Tras hacerse de rogar un poco, Diego termina aceptando encantado:

---

<sup>7</sup> ¿Qué hacemos con el baremo de la fidelidad? Tampoco podemos pretender darle carpetazo, sin más. Se trata de una actitud que tenemos interiorizada y de la que no podemos librarnos tan fácilmente. No basta decir que no sirve; debemos mostrar cómo funciona y a quién sirve; cómo, por ejemplo, esconde el carácter ideológico de su lectura tras la presunta existencia de una única verdad textual. Supongo que en este caso, dado que es el propio Senel Paz el encargado de adaptar su cuento en forma de guión cinematográfico, los acérrimos perseguidores de infidelidades no tendrán *Fresa y chocolate* en su punto de mira... Suelen considerar que no se puede ser infiel a uno mismo (¡!).

Llegó al restaurante a las doce menos diez, cuando el gentío se apiñaba ante la puerta, bajo una sombrilla japonesa y un vestuario que permitía distinguirlo a dos cuerdas de distancia. Gritó mi nombre con los dos apellidos desde la acera opuesta, agitando el brazo, que se había llenado de pulseras. Cuando estuvo junto a mí me besó en la mejilla y se puso a describirme un vestido precioso que acababa de ver en la vidriera y que me podía quedar pintado [...] (59)

Sintomáticamente, en el film no queda ni rastro de esa escena. Cuando Diego y David se muestran públicamente, en ese momento en que desde la base del Cristo contemplan La Habana, Diego viste tan «sobrio» como David. Sin embargo, en la última versión del guión, tras la contemplación de la ciudad, los personajes iban a comer en El Conejito y la cámara nos los mostraba al salir.

118. CALLE. EXT. DÍA.

David y Diego salen del restaurante El Conejito y toman la acera. David le pasa el brazo sobre los hombros. Van contentos y bromeando. Una MULATONA, que si de algo está segura en la vida es de lo buena que está y de lo rico que camina, viene por la acera. Diego se detiene, se aparta para darle paso, y con voz y gesto afeminados, le dice:

DIEGO.—Adiossss preciossa, mami chuli. Quien fuera lluvia pa' caelte encima.

La Mulatona lo mira y, espantada, aprieta el paso por si acaso.

DIEGO.—La traumaticé para toda la vida.

David ríe de buena gana.

Esta escena «cae» del film, en ese proceso de «depuración» que suaviza igualmente otras mariconadas de Diego —y utilizo el término sin ninguna carga peyorativa; al contrario—, y no sólo gestuales, sino incluso verbales. Otro ejemplo: cuando durante la primera cita Diego pretende contarle a su reciente y bella adquisición «cómo se hizo maricón», esto es el revulsivo que motiva la huida de David. En el cuento, en cambio, Diego puede hacer el relato de su primera relación sexual con un hombre<sup>8</sup>. Asimismo, en la «operación quirúrgica del rodaje», como la llama Titón, acaban desapareciendo detalles que contribuían a evidenciar el carácter embaucador de Diego, en la medida que el personaje elabora un personaje de sí mismo para, desde este desdoblamiento, poder *actuar* su homosexualidad. Permítanme darles un ejemplo: cuando al abrir la botella

---

<sup>8</sup> Cfr. pp. 23-25. Cabe destacar que en relación a la narración primera, este fragmento constituye una narración segunda retrospectiva (analepsis), pero esto no justifica su desaparición, sino que más bien ésta viene determinada por el hecho de que, como más adelante mostraré, el film necesita marcar un proceso de adaptación del otro (Diego) en el hombre nuevo de la revolución cubana (David). Era necesaria una reacción así para mostrar los ridículos prejuicios de David y así intensificar su trayecto hacia este hombre nuevo.

de whisky, «la bebida del enemigo», Jorge Perugorría da una vuelta casi de baile, en el film su gesto no cobra importancia alguna mientras que en el cuento o en el guión «se justificaría» posteriormente ese momento:

DAVID.—¿Cómo explicas que no te falta whisky? [...] ¿De dónde sacas el whisky? ¡Me lo dices o me voy!

DIEGO.— (Baja la cabeza) No es whisky.

DAVID.— ¿Ah no? ¿Y qué es? ¿Una «sensación» de whisky?

DIEGO.—Es ron. La botella es siempre la misma. Lo envaso ahí porque... tú no, pero otros muchachos se vuelven locos en cuanto ven bebida extranjera.

DAVID.—No nací ayer. Veo perfectamente cuando las abres.

DIEGO.—Es un truco... Lo hago con la boca.

Lo hace: finge que abre la botella «sellada», imitando el sonido con la boca. David queda estupefacto.

Me resulta imposible no relacionar esta evolución del personaje homosexual con una curiosa *contradicción* terminológica (y no sólo terminológica) en la que incurre el propio personaje en el cuento, sintomáticamente en dos momentos distintos en los que define su sexualidad:

Tenía su teoría. «Homosexual es cuando te gustan hasta un punto y puedes controlarte», decía, «y también aquellos cuya posición social (quiero decir política) los mantiene inhibidos hasta el punto de convertirlos en uvas secas» [...] «Pero los que son como yo, que ante la simple insinuación de un falo perdemos toda compostura, mejor dicho, nos descocamos, éstos somos maricones, David, ma-ri-co-nes, no hay más vuelta que darle». (10)

Por otro lado, también en el cuento, aparece otra clasificación en función de otro baremo, crucial para mi interpretación del «uso» de la homosexualidad:

«Los homosexuales caemos en otra clasificación aún más interesante que la que te explicaba el otro día. Esto es, los homosexuales propiamente dichos [...]; los maricones [...], y las locas, de las cuales la expresión más baja son las denominadas locas de carroza. Esta escala la determina la disposición del sujeto hacia el deber social o la mariconería. Cuando la balanza se inclina al deber social, estás en presencia de un homosexual. Somos aquellos –en esta categoría me incluyo–, para quienes el sexo ocupa un lugar en la vida pero no el lugar de la vida. Como los héroes o los activistas políticos, antepone el deber al sexo. La causa a la que nos consagramos está antes que todo. En mi caso el Sacerdocio es la Cultura nacional a la que dedico lo mejor de mi intelecto y mi tiempo. (32 y 34)

Sin duda, el gran amor de Diego es su país: esto es lo que comparte con David y lo que hará posible la aproximación entre ambos, su amistad y su res-



peto mutuo. En el film, donde perceptiblemente se da más juego a la baza de la contraposición *dialéctica* de ambos personajes –basta recordar el cartel de la película<sup>9</sup> encontramos una escena muy contundente: si no me equivoco es la única vez que Diego se enfada con David, tanto que termina por echarlo de la Guarida:

DIEGO.— [...] A ti te gustan las mujeres, a mí me gustan los hombres. Es perfectamente normal y no me impide ser tan decente y patriota como tú.

DAVID.— ¿Sí? Tú no eres revolucionario.

DIEGO.— Porque ustedes no me dejan. Yo también tuve ilusiones [...] ¿Pero qué pasó? Que vino la persecución de homosexuales, como si nosotros fuéramos los responsables de las cosas que no funcionan, y que ustedes al que no les dice que sí en todo o tiene ideas diferentes sobre algo ya lo quieren apartar. Eso es lo que pasa.

DAVID.— ¿Y qué ideas diferentes defiendes tú? ¿Montar exposiciones con mamarrachos?

DIEGO.— ¿Y tú, qué defiendes? ¿Hacer guardias, cumplir metas tras metas aunque no les encuentres sentido?

DAVID.— Yo defendiendo este país, su dignidad.

DIEGO.— Y yo también. No quiero que vengan los americanos ni nadie a decirnos lo que tenemos que hacer. Yo sé muy bien lo que hay que defender aquí. [...]

DAVID.— ¿Y tú crees que con esas monerías alguien te puede tomar en serio? Has leído todos esos libros, pero sólo piensas en machos.

DIEGO.— ¡Pienso en machos cuando hay que pensar en machos! Como tú en mujeres. Y no hago monerías. ¿Esto no es una monería? (Imita el habla y los gestos de un guapo) «Asere, monina». Ustedes para dejarme pasar fingen que soy un anormal. ¡Pero no lo soy, no lo soy! Ríanse de mí, no me importa, yo también me río de ustedes. Formo parte de este país aunque no les guste. Es mío, y tengo el mismo derecho que tú a hacer cosas por él, para que te enteres, comemierda. («Viridiana» 62-63)

En esta línea, considero que tanto el cuento como la película se esfuerzan en dar una visión dinámica de la revolución cubana, en claro proceso de mejo-

---

<sup>9</sup> El cartel que se distribuyó en España parte sintomáticamente de una división vertical. En la parte izquierda domina el color rosa de la fresa, con el rostro de Diego (Jorge Perugorría) directamente enfrentado al de David (Vladimir Cruz), ya en el otro lado de la línea, en la parte del color marrón chocolate. Por si esta disposición no fuera lo suficientemente contrapuesta, dos puños cerrados, uno con el pulgar para arriba en la fresa, y otro con el pulgar para abajo en el chocolate, acaban de reafirmarla. Le debo a Marcela Restom el conocimiento de los carteles cubano y norteamericano, tan distintos los tres: el cubano es el más bello al recoger resaltando sobre la total negritud, dos manos que dibujan el gesto de un abrazo.

rar; hacerse menos intolerante, menos monolítica, menos represora y, como consecuencia de todo ello, más enriquecedora. En palabras de Senel Paz:

El aceptar socialmente una película como ésta, que te aporta un retrato de la sociedad que antes no hubiera sido aceptado, significa que estas fuerzas –las fuerzas antes no toleradas– y aquellas ideas que son tan revolucionarias como las dominantes pero que antes estaban en desventaja, que eran débiles, frágiles, que no formaban parte de la dinámica social, ahora se están incorporando. («Viridiana» 153)

David se erige, recogiendo el título del cuento, en el *hombre nuevo* de la revolución cubana. Miguel, en cambio, encarna las posiciones caducas: se trata de un revolucionario de arenga que no es capaz de pensar ni sentir por sí mismo (y en sí mismo). Merece la pena detenerse, aunque sea brevemente, en este personaje. El «antecedente» de Miguel en el cuento, Bruno, es un carácter a penas elaborado, eclipsado por Ismael, un oficial de la seguridad del Estado que desaparece por completo en el film<sup>10</sup>. No obstante, el Miguel que vemos en la pantalla todavía resulta más esquemático y de una sola pieza si lo comparamos con el que nos brinda la última versión del guión, donde se evidencia una *fisura* del personaje de la que probablemente ni él mismo es consciente: su homosexualidad escondida. En efecto, al menos en dos de las escenas jamás rodadas de la película, Miguel se comporta, a mi entender, claramente como un criptogay. Si me lo permiten, se lo contaré.

La primera tiene lugar en el transcurso de la lamentablemente sacrificada secuencia del ballet, donde Miguel y David por un lado y Diego y Germán (el escultor) por otro, acuden al Gran Teatro para ver bailar a ese monumento nacional cubano llamado Alicia Alonso. Germán, siempre más frívolo que Diego, persigue a un «bello adolescente» hasta los urinarios y Miguel, a quien

---

<sup>10</sup> Miguel hizo su aparición en el film *Una novia para David* y, a juzgar por como habla de él Senel Paz en la entrevista que le hace Teresa Toledo, publicada en «Viridiana», el personaje reaparecerá en alguna futura obra del escritor y guionista cubano. Gilda Santana juzga el personaje de esquemático: «Si yo tuviera que hacer el análisis dramático de Fresa y chocolate película, le reprocharía el esquematismo del personaje Miguel y la inconsistencia de su subtrama con David. Miguel se desdibuja, se pierde un poco. Su insistencia del principio es incongruente con su desaparición durante tan largo tiempo después y aún más con su «recurva» cuando casi al final trata de vengarse de David haciéndolo expulsar de la Universidad.» («Viridiana» 140). Por otro lado, la desaparición del personaje de Ismael merecería análisis aparte. En el cuento se erige como una especie de alter ego de Diego y modelo (ambos) de David. Cumple principalmente la función de «marcar» la aceptación por parte del sistema de personas como Diego, aceptación que el film tematiza a lo largo de la evolución de la relación David-Diego hasta el abrazo final.

David ha engañado y ha dicho que Germán era Diego (para proteger a su amigo)<sup>11</sup>, va tras Germán sin que David se dé cuenta.

56. GRAN TEATRO: URINARIOS. INT. DÍA.

Miguel entra a los urinarios, el Bello Adolescente va saliendo. Germán está delante del espejo, retocándose. Ve a Miguel, que a su vez lo mira y va hasta los urinarios. Germán lo vuelve a mirar, Miguel vuelve la cabeza brevemente. Germán va hasta los urinarios. Miguel lo mira y le sonrío neutro, se desabrocha más el pantalón, como para orinar con mayor comodidad. Germán mira. Miguel se deja mirar, se separa un poco del urinario y se vuelve ligeramente hacia Germán, como al descuido. Germán mira en derredor, ve que no hay nadie, mira a Miguel, que ha puesto cara de desentendido y se acerca. Luego de vacilar brevemente tiende la mano hacia el sexo de Miguel; este le agarra la mano con violencia.

MIGUEL.— ¿Qué tú ibas a hacer? Tú eres maricón. Vamos para la administración.

Este hacerse pasar por... lo que probablemente le gustaría ser, es un recurso que el personaje repite habitualmente para atrapar maricones. Lo intentará más adelante, esta vez sí, con el verdadero Diego, a quien va a visitar a la Guarida con «la sonrisa más candorosa de la película» y la excusa de que le haga unas fotografías. Como pueden imaginar, a lo largo de la sesión fotográfica —y para turbación y regocijo de Diego—, Miguel irá desprendiéndose de más y más ropa.

DIEGO.— En realidad mi especialidad son los desnudos. (Le alcanza el whisky). De los cobardes no se ha escrito nada, ¿no te animas a quitarte un poco de ropa? Esto es algo muy profesional.

Miguel lo mira, y con resolución se quita los pantalones para cierta sorpresa de Diego que no lo esperaba tan pronto. Queda en slip. Animado por la disposición de su modelo, Diego lo ayuda a asumir una posición en el sofá, lo que le permite determinado manoseo. Cuando finalmente Diego va a tomar la foto, el rollo se ha acabado.

DIEGO.—Un segundo, pongo otro.

Se sienta en una silla y se dedica al cambio de rollo. Miguel se acerca «interesado» en la operación. Desde la subjetiva de Diego, vemos a Miguel muy cerca, el bulto de los genitales a su alcance. Tal cercanía provoca a Diego, que no puede seguir haciendo lo que hace. Miguel se corre a un lado, toca la cámara.

---

<sup>11</sup> Gilda Santana siente esta omisión como una gran pérdida: «Es en ese momento en que, por primera vez, David le miente a Miguel —señalándole a Germán en lugar de Diego— y encubre al hasta ahora perseguido. Ha comenzado un proceso de transformación: de perseguidor se ha convertido en protector, de delator en cómplice. Le vemos por primera vez tomar partido en contra de Miguel.» («Viridiana» 140).

MIGUEL.—¿Esto es el diafragma?

En la acción se ha acercado tanto que sus genitales casi rozan el brazo de Diego. Este está apunto de perder el control. Se escucha un ruido en la puerta y Miguel se separa. Ambos miran. David y Nancy están en la puerta. David se queda estupefacto, reacciona con indignación y no hacen falta muchas palabras para que se vayan a las manos.

DAVID.—¡Maricón! ¿Así es como lo querías agarrar?

Les he leído solamente el final de la escena; pero en todo su desarrollo los acontecimientos cobran un ritmo contenido y ascendente a la vez, como el verdadero *streak tease* que es<sup>12</sup>. Curiosamente, en el film queda al menos un resquicio de esta *fisura* sexual de ese que se autodenomina «rebelde con causa»: cuando se peina y repeina contemplándose, podemos ver que al lado del espejito, tras la puerta de la taquilla, cuelga una fotografía de James Dean. Para que me entiendan: hay muchos rebeldes famosos pero no todos son tan atractivos –ni tan icono-gay– como el actor norteamericano (y subrayo lo de norteamericano porque no deja de ser chocante que Miguel encuentre un modelo de rebeldía y un objeto de deseo en un «enemigo»)<sup>13</sup>.

Las dos mujeres del film, Vivian y Nancy, la de vigilancia, no aparecen en el cuento<sup>14</sup>. Obviamente, cumplen la función de conferir el dramatismo necesario

---

<sup>12</sup> Nadie ha comentado la caída de esta escena ni sus posibles motivos. En parte yo creo que se debe a la voluntad de acentuar la «fidelidad» de Diego a David, a la que me referiré más adelante, en esa voluntad de depurar la homosexualidad del personaje a la que ya he aludido anteriormente.

<sup>13</sup> El aspecto físico de Miguel, interpretado por Francisco Gattorno, atractivo, musculado, en extremo pendiente de su aspecto externo, refuerza esta lectura con toques de narcisismo, autocomplacencia física y gusto exhibicionista. Hay otro momento al que no puedo dejar de hacer referencia, aunque sea en nota a pie de página: hallamos muchas miradas en la película de Miguel sobre David, pero ninguna con la carga erótica que puede tener esta escena que jamás se rodó (o, si se rodó, no se vio): «92. BECA: DUCHAS. INT. DÍA. Dos hileras de duchas. David se baña. Nadie más en el baño. Miguel llega y escoge la ducha frente a David. Este no lo advierte. Miguel se desnuda y entra a la ducha. Al sentir la otra ducha, David mira. Ve a Miguel de frente para él, mirándolo. Aunque no está bien enjuagado, David toma su toalla y sale del baño. Se va.» («Viridiana» 94).

<sup>14</sup> Salvo puntuales referencias a Vivian (páginas 9, 11...). Ambas provienen, como Miguel, de los mundos narrativos de Senel: Vivian ya es la novia de David en *Una novia para David*, y Nancy había sido creada para *Adorables mentiras*. Resulta muy interesante ver el proceso narratológico de adaptación; desde el cuento, donde el narrador es David (narrador extrahomodiegético) que, casado y escritor, recuerda su relación con Diego, hasta la película y su disposición en el presente y, lógicamente, a través de la estructura dialogada. La opción de una retrospectiva de David se mantuvo, según Santana, hasta la quinta versión del guión. A partir de la sexta versión desaparecen a la vez la retrospectiva e Ismael, disminuyen lógicamente los fragmentos de voz en over y, al mismo tiempo, Nancy gana protagonismo.

para el desarrollo de la trama fílmica; especialmente el personaje de Nancy, interpretado por Mirta Ibarra. Una de las diferencias, a mi juicio fundamentales, entre el cuento y el film es que si bien, en el primero, Diego puede encontrar atractivo a David pero este no es el motivo fundamental de su acercamiento<sup>15</sup>, en *Fresa y chocolate* existe un deseo patente y explícito a lo largo de toda la película. Diego, en el mismo proceso de depuración al que me he referido antes, sacrificará su deseo, incluso cuando David duerme medio borracho e indefenso<sup>16</sup>, y Nancy acabará actuando como personaje comodín que culminará la única clase de unión que no puede existir entre ambos: la sexual. No resulta para nada gratuito que cuando Nancy y David se acuesten por primera vez lo hagan en la Guarida, en la misma cama de Diego; además, había sido el propio Diego quien anteriormente ya le había pedido a Nancy que se cuidara de iniciar a David, ¿recuerdan?

DIEGO.—El favor que te iba a pedir tiene que ver con él.

Nancy se pone en guardia.

DIEGO.—Nunca ha estado con una mujer. Eso es lo que le pasa.

NANCY.—¿Y?

DIEGO.—¿Por qué tú no lo inicias?

La violenta reacción de Nancy sorprende a Diego.

NANCY.—De cualquiera me lo hubiera esperado menos de ti. ¿Qué crees que soy? (Recoge las cosas para irse)

DIEGO.—Espérate, has entendido mal.

NANCY.—Entendí perfectamente. No soy ninguna puta, para que te enteres. Sale. Diego va tras ella. Atraviesan la sala.

DIEGO.—Déjame explicarte. No quise decir eso.

NANCY.—No me expliques nada. Conmigo no cuentas. ¡Que se tiemple una carnera!

Esta línea de deseo sexual de Diego hacia David que sólo podrá llevar a cabo una especie de *alter ego* de sexo femenino, Nancy, además de connotar esa idea de «sacrificio» para el personaje de Diego servirá de motor para otras cues-

---

<sup>15</sup> Diego le confiesa a David: «Sé que la bondad de los maricones es de doble filo [...] ¿Quieres saber porque me gusta hablar contigo? Corazonadas. Creo que nos vamos a entender, aunque seamos distintos. Yo sé que la Revolución tiene cosas buenas, pero a mí me han pasado otras malas, y además, sobre algunas tengo ideas propias. Quizás esté equivocado, fíjate. Me gustaría discutirlo, que me oyeran, que me explicaran. Estoy dispuesto a razonar, a cambiar de opinión. Pero nunca he podido conversar con un revolucionario. Ustedes sólo hablan con ustedes. Les importa bien poco lo que los demás pensemos.» (27-28). El fragmento remarcaría más bien los trazos del dibujo de este «hombre nuevo», en consonancia con las nuevas actitudes de la Revolución.

<sup>16</sup> En la décima versión del guión, la frase que pronunciaba Diego contemplándole era de lo más elocuente: «Hasta mañana, querido. ¿Ves que sé respetar, que no soy un cualquiera?» («Viridiana» 84).

tiones relevantes. Por un lado, formalmente, contribuirá a desechar como final la escena «invertida» del Coppelia, cuando David intercambia los helados de fresa y chocolate e imita a Diego en su primer encuentro, y la película se cerrará con la breve pero más dramática escena del abrazo: David, por fin, aunque sólo de puertas adentro, accede a abrazar a Diego<sup>17</sup>. A diferencia de sus homónimos de papel, David de celuloide, interpretado por Vladimir Cruz, se resiste a darle a Diego el abrazo que este le pide porque ve en él una *intención* sexual de la que se intenta «proteger». Lo toca menos, *intima* menos con él, justamente porque percibe la existencia de este deseo.

DIEGO.—Y mientras llega ese día, al menos entre estas cuatro paredes, ¿puedo darte un abrazo?

DAVID.—¿Ves? Eso es lo que no me gusta. Todas las conversaciones terminan en que me pides un abrazo. Me enseñas a que te respete como lo que eres, pero tu no me respetas como lo que soy. Eso a mí no me gusta.

DIEGO.—Está bien. No estaba hablando de hombre ni de homosexual. Es que lo necesito. Me siento mal.

DAVID.—¿Y por qué te sientes mal? Dímelo. Soy tu amigo.  
(«Viridiana» 94)

Por otro lado, la tematización de este conflicto de deseos produce el efecto de ir pautando a lo largo del film y, por lo tanto hace más notorio, el proceso de aceptación/compreensión de la diferencia del otro que lleva a cabo el personaje de David. Justamente por el hecho de desarrollar ese conflicto, fruto de la incompatibilidad del deseo homosexual y el deseo heterosexual, simultáneamente con otro conflicto, derivado este otro de una diferente contraposición política (una contraposición *engañoso*, puesto que ambos son patriotas y, en el fondo, revolucionarios), el film puede ir más allá del cuento y convertir la homosexualidad de Diego no sólo en *metáfora* de la diferencia que el hombre nuevo de la Revolución cubana aceptará dentro de Cuba, sino, al mismo tiempo, como *metáfora* de Cuba en el mundo, también injustamente incomprendida y menospreciada. En ambos casos, curiosamente, la homosexualidad —ya hemos comprobado que determinada representación de la homosexualidad—

---

<sup>17</sup> Es la escena que recoge el cartel cubano. Tras confesarle la apuesta que había hecho con Germán, Diego prosigue: «DIEGO.—[...] Muchas veces te dije una cosa por otra. Por eso te pedía un abrazo. Pensaba que un abrazo me iba a ayudar a olvidar que he sido doble hasta con una persona a la que quiero tanto. Creía que al abrazarte ibas a sentir que me arrepentía, y me iba a sentir mejor. Yo te quiero mucho, David, ¿qué le voy a hacer? ¿Me perdonas? Se miran en silencio. Comienza a escucharse en crescendo el sonido de un avión en despegue. David se pone de pie. Diego comprende que desea abrazarlo, y también se pone de pie. Se abrazan fuerte. FIN.» («Viridiana» 116)

deviene el lugar para desarrollar un discurso nacionalista procubano y prorevolucionario, de puertas adentro y de puertas afuera.

La escena 91 resulta, a mi juicio, muy significativa, puesto que recoge el día en que David llega a la Guarida con una foto de Fidel, un afiche del Ché y un brazalete del 26 de Julio y, tras colocarlos amorosamente en el espacio, hace un alegato a favor del futuro mejor que espera a la Revolución cubana. Hay un momento en que el «hombre nuevo» afirma: «Queremos vivir según nuestro proyecto, y eso es lo que no nos perdonan. Lo mismo que te pasa a ti, pero a nivel de nación» («Viridiana» 93). En esta última frase reside la clave. Más adelante David añadirá:

DAVID.—Un día la Revolución tendrá más comprensión que nadie para todo el mundo. Si no, no sería la Revolución.

DIEGO.—¿Quieres decir que en el comunismo es donde los maricones vamos a ser felices?

DAVID.—Probablemente.

DIEGO.—¿Y va a llegar el día en que pueda montar la exposición que quiera sin tener que pedir permiso y ni dar explicaciones? ¿Y si te encuentro en una librería, te podré saludar sin que te avergüences ni te perjudique?

DAVID.—(Turbado) Bueno, tampoco va a caer del cielo. Tenemos que luchar por ello: los homosexuales y los que no lo somos. («Viridiana» 93-94).

Así, la necesaria marcha de Diego es percibida por el público como la repetición de error atávico, innecesario para la Revolución cubana y que sólo perjudica al país y a la propia Revolución: no cabe la menor duda que se está botando del país a un patriótico y culto cubano, especialmente sensible y conocedor del patrimonio artístico nacional. Pero, además, Diego, el homosexual, simboliza al mismo tiempo la situación injusta de una infravalorada y castigada Cuba en el panorama mundial. Como por un efecto especular, la crítica de cómo se ha tratado en Cuba a las personas como Diego (personas pensantes, con ideas propias) se convierte en la crítica de cómo se ha tratado en el mundo a países como Cuba. Probablemente por eso, *Fresa y chocolate* ha gustado a tantos públicos ideológicamente dispares. No se trata de dos procesos distintos sino en llevar más allá un mismo proceso. Esto resulta posible, sobre todo —como he intentado mostrar a lo largo de esta intervención—, por el tratamiento específico que se da al «tema» o no «tema» de la homosexualidad, encarnada en el *depurado* personaje de Diego.

## BIBLIOGRAFÍA

PAZ, S. (1994) *Fresa y chocolate (El lobo, el bosque y el hombre nuevo)*. Tafalla: Txalaparta.

*Viridiana*, 7 (Mayo, 1994), Madrid.