

FRESA Y CHOCOLATE: DEL CUENTO AL CINE

Teresa Delgado Molina

Antes de ganar el Premio Juan Rulfo en 1990 con su cuento «El lobo, el bosque y el hombre nuevo», Senel Paz tocó a la puerta del director de cine Tomás Gutiérrez Alea con la secreta intención de que llevara su obra a la pantalla grande. Al menos es así como lo cuenta el propio cineasta, quien no solo no pudo negarse, sino que le aseguró al escritor que allí había una película y que le encantaría hacerla. «Era inevitable —confiesa Titón— pues desde la primera lectura se revelaba como una historia necesaria, como algo que seguramente todos queríamos escuchar o decir.»¹ Las futuras versiones para teatro vendrían a confirmar, en buena medida, la opinión del experimentado director.²

Era indiscutible el interés suscitado por aquel cuento. Pero no solo fue «la historia de una amistad, de un amor que se funda sobre la comprensión y el respeto hacia el que es diferente» la que provocó el deseo de la adaptación al cine, sino, sobre todo, «la gracia y al mismo tiempo el rigor con que estaba contada»,³ es decir, que había en la propia manera del relato literario otro aspecto incitante para la narración fílmica. No obstante, la conversión del texto original en guión literario requería de profundas transformaciones, lo cual explica en alguna medida la existencia de 10 versiones del guión, antes de llegar a la definitiva.

El cuento narra la historia de David, un joven comunista que, a pesar de prejuicios sociales y dogmas políticos, logra sostener una profunda relación de

1. Tomás Gutiérrez Alea (Titón), «Fresa y chocolate», en *Viridiana* 7, enero 1997, p. 119.
2. El interés despertado por el cuento se hizo patente en las diversas puestas en escena que siguieron a la primera publicación, hecho poco frecuente en las tablas cubanas.
3. Gutiérrez Alea, «Fresa y chocolate», p. 119.

amistad, con Diego, homosexual que es disiente de políticas gubernamentales y que se convierte en una suerte de maestro de David. La película mantiene este núcleo argumental, pero difiere de la obra literaria en cuanto a la complejidad de la trama y a la perspectiva narrativa. Mientras el cuento privilegia la narración y, principalmente, el punto de vista de David, la versión filmica representa las aristas del conflicto entre los dos personajes, de modo que, aun cuando el joven universitario continúa siendo el eje de la historia, el relato se estructura a partir de las dificultades que ambos personajes encuentran en el camino de la amistad.

Desde el punto de vista de Gilda Santana,⁴ entre los propósitos centrales de la labor dramaturgica durante el proceso de creación del guión se encontraba el de alejar cada vez más a *Fresa y chocolate* del cuento, de su origen eminentemente narrativo. Dejar atrás el punto de partida literario significaba, por un lado, renunciar, en buena medida, a la voz de un narrador, que Senel Paz tendía a mantener en la forma de voz en *off* en las primeras versiones del guión; y, por otro, abandonar la retrospectiva, procedimiento estructural fundamental en el cuento, pero que no resultaba funcional para el diseño dramático.

Por su parte, Gutiérrez Alea consideró que:

La historia de David y Diego, tal como aparece en el cuento resulta demasiado lineal y concisa y contiene más reflexiones que situaciones dramáticas. Era necesario inventar nuevos elementos para poder decir, a través de situaciones dramáticas, muchas ideas que en el cuento se expresan en reflexiones que hace el personaje.⁵

Los criterios citados apuntan a necesidades específicamente dramáticas del relato filmico, que debían ser consideradas previamente por el guionista. De hecho, la transformación de la historia en función de los requerimientos del guión se concretó principalmente en:

- La redefinición del conflicto y la creación de subconflictos.
 - La introducción y el desarrollo de personajes.
 - La creación de nuevas situaciones dramáticas.
 - La conversión de lo expositivo en acción.
 - La reelaboración de la estructura temporal.
4. Gilda Santana fue la dramaturgista de la película. En sus reflexiones acerca de la adaptación dice: «Lo que marcó el trabajo dramaturgico durante las primeras seis versiones del guión fue precisamente la necesidad de hacerlo separar cada vez más a Fresa y chocolate del cuento que lo generó», p. 136.
 5. Gutiérrez Alea, «Fresa y chocolate», p. 119.

- El diseño de la secuencia lógica de las acciones y de la progresión dramática.
- La reapropiación del modelo narrativo de aprendizaje. La amplificación del mundo representado.
- La modificación de la perspectiva narrativa.

Proponemos detenernos en el examen de algunos de los cambios llevados a cabo en el proceso de adaptación, que respondieron a necesidades dramáticas y a otras específicas de la narrativa fílmica, y que, si bien no significaron un desvío radical de la historia ni de las temáticas esenciales de «El lobo...», sí introducen ciertos matices de perspectiva en el resultado cinematográfico, acentuados del texto literario original.

Una de las dificultades para la conversión del texto narrativo literario al fílmico reside en la forma adoptada por el conflicto en el primero. Aunque en el cuento se presenta el conflicto de David y se esboza su desarrollo, el relato no se estructura con una concepción propiamente dramática. La intensidad misma del dilema del joven comunista que establece una relación de amistad con un proscrito por la política oficial potencia un fuerte contenido dramático, que no va a ser, sin embargo, determinante para el diseño argumental. Los acontecimientos que expresan los momentos significativamente climáticos apenas son tres: dos que funcionan como introducción y nudo del conflicto respectivamente y un tercero al final, que da lugar a la culminación.⁶

El necesario proceso de dramatización de la narrativa literaria requirió de una mayor profundización en el conflicto de David, que se introduce desde el inicio mismo del guión con el fracaso amoroso del personaje. Cuando se encuentran por primera vez Diego y David, éste atraviesa un momento difícil en el plano sentimental (su novia lo ha dejado para casarse con otro), lo cual hace del joven un ser vulnerable, necesitado de afecto. La tensión que genera en David el encuentro con Diego (de visible apariencia *gay* y de sospechosa conducta política: ostenta literatura censurada) se desarrolla en el guión y en la película gradualmente a partir no solo de su relación con Diego, sino también con Miguel, el comunista extremista, homofóbico, su compañero de la universidad (personaje referido apenas en el cuento). Aunque Miguel resulta un personaje demasiado estereotipado, su incidencia en la actitud del protagonista ayuda a perfilar mejor las fuerzas entre las que éste se debate: la atracción que culturalmente ejerce Diego sobre él frente a sus propias convicciones y prejuicios políticos.

6. Nos referimos al momento del primer encuentro en Coppelía; al dilema interior entre el Espíritu y la Conciencia de David por haber visitado al homosexual disidente; y el momento en que el protagonista conoce que Diego se va del país y los motivos de su decisión.

Asimismo, para la versión cinematográfica convenía ahondar en la caracterización de Diego y en el conflicto entre ambos personajes. En el cuento se resuelven quizás demasiado pronto los recelos de David hacia el homosexual, para concederle mayor relevancia a la narración y al discurso de los personajes. En el guión, sin embargo, se representan los momentos de crecimiento de la amistad sin desgajarlos de las contradicciones que esta genera. Al mismo tiempo se va desarrollando el conflicto de Diego por su actitud liberal y crítica ante las instituciones y mecanismos sociales. La línea argumental de la exposición de Germán,⁷ que en el cuento se menciona como causa de los problemas que conducen a Diego a emigrar, en el guión deviene fundamental para la progresión dramática.

Germán y Miguel, personajes referidos en el cuento, van a ser desarrollados como secundarios para la versión filmica, con una importante función en la definición de los conflictos de los personajes principales, y para la representación de diversas aristas del mundo en el que actúan los dos principales. Tanto Miguel como Germán, gracias al contraste y contrapunto con David y Diego respectivamente, iluminan matices caracterológicos de estos últimos al tiempo que devienen factores detonantes para la progresión de la acción.

En la décima versión del guión, los papeles de Miguel y Germán eran más extensos que en la película. Se incluía una larga secuencia de una función de ballet a la que asistían Diego con Germán y David con Miguel. Los rasgos homofóbicos del último eran enfatizados hasta el límite de la perversión en una escena donde éste se encontraba con Germán en el baño del teatro. La situación no era significativa para la progresión dramática, sino más bien para la caracterización de los personajes secundarios, en especial de Miguel, quien, sin embargo, solo resultaba aún más estereotipado. La versión filmica prescinde de toda la secuencia sin que se afecte en lo esencial la estructura de los acontecimientos. En todo caso, el conflicto entre los principales se tensaba un poco más, dado que en ese espacio público David aún finge no conocer a Diego.⁸ La supresión de la secuencia del teatro tampoco incide negativamente en la conformación del personaje de Germán, cuyas contradicciones se ponen gradualmente de manifiesto en sus diálogos con Diego.

Si bien Miguel no pasa de ser una encarnación demasiado plana y superficial del extremista, Germán ha sido caracterizado con acierto al integrar rasgos diversos: el temor y flaqueza en su condición de víctima del régimen político, junto con la ambición y pragmatismo del oportunista.

7. Diego, que ha sido una especie de curador de la exposición de esculturas de su amigo Germán —también homosexual— va a ser expulsado del trabajo, por manifestarse enérgicamente contra la censura.
8. La condición puesta por David a Diego para continuar tratándose fue no hacer pública su relación amistosa.

La creación del personaje de Nancy para el argumento filmico propició, entre otras cosas, el enriquecimiento de las situaciones dramáticas entre David y Diego. Nancy, identificada como una mujer madura, sensual, emocionalmente frágil, con varios intentos de suicidio, muy espontánea, de puro humor criollo, generosa, buena amiga, vive de pequeñas ventas del mercado negro, practicante de la santería, va a ser la encargada de iniciar a David en el amor, a petición de Diego, que antes la había visto como una rival. A diferencia de ellos, Nancy no tiene pretensiones intelectuales; ella es una sencilla mujer, que busca realizarse en lo esencial a través del amor. Su presencia en la película —además de la función dramática— introduce la visión de un sector popular, en cierta medida marginal —vive en los bordes de la ley—, con genuinos valores humanos, y que refleja el temor a la represión. Su miedo constante a ser escuchados cuando se expresan libremente devino una manera eficaz de representar cómo el mecanismo represivo se ha instalado en la conciencia de la sociedad. La entrada de Nancy abre el espectro sociopolítico y cultural del mundo representado, decisivo para el nivel de credibilidad que requiere la ficción cinematográfica.

Nancy completa, por otro lado, la trayectoria amorosa de David, que está marcada por el fracaso con Vivian —otro personaje referido en el cuento y desarrollado en la película—, quien introduce otra problemática social: el matrimonio por interés. El momento en que Vivian le anuncia a David que se marcha con el esposo al extranjero, desencadena una crisis en el protagonista que lo conduce a refugiarse en la casa de Diego y provoca un punto de giro importante para la acción: Diego pide a Nancy que inicie a David en el amor. La amistad entre los personajes ha alcanzado su madurez.

Estructuralmente, el eje de la trama constituido por la relación David-Diego se entreteje con diversos hilos dramáticos: David-Vivian, David-Miguel, Diego-Germán y Diego-Nancy-David. Los tres primeros, apenas esbozados en el cuento; el último, creado especialmente en la adaptación. La mayor complejidad de la trama filmica en relación con la literaria favoreció no solo la definición dramática de la historia, sino también la necesaria conformación de la imagen del mundo donde el conflicto fundamental cobra una vida particular. Nuevas aristas ideológicas enriquecen el tema de la comprensión del Otro: la censura y la autocensura, la intolerancia y la doble moral, el extremismo y el oportunismo políticos.

Habría que señalar, por otro lado, una diferencia de énfasis en los temas abordados en el cuento y la película. En «El lobo...» el problema de la homosexualidad se tematiza ampliamente a través de las digresiones de Diego, quien es caracterizado, además, con tintes más agresivos que en la película. Sin lugar a dudas, el relato de Diego acerca de su iniciación homosexual (suprimido en la película) y sus largas exposiciones en torno a la tipología de homosexuales,

así como las reflexiones de David le conceden una centralidad a la temática en el cuento que no tiene en *Fresa y chocolate*. La imagen visual de la homosexualidad en el cine es portadora de una información mucho más directa que la reflexión literaria. La gestualidad de Diego, su sensualidad, su mirada, su vestuario, su gusto estético transmiten no solo una imagen de su «diferencia», sino también la actitud del personaje ante su propia condición. La película aprovecha esta posibilidad semiótica del medio y, en lugar de magnificar ese tema lo presenta como una manifestación del problema mayor: la necesidad de diálogo y comprensión en la sociedad. En el texto filmico, como en el literario, el conflicto no aísla la cuestión relativa a la homosexualidad sino que lo proyecta en su dimensión política, pero la película no se desvía de la representación de esa ambivalencia; al contrario, al dramatizarla, la sostiene como eje de los acontecimientos e indaga en sus múltiples manifestaciones.

Si bien la trama de la película se amplió y enriqueció en relación con la original, la estructura argumental resulta más sencilla en su organización temporal. La disposición lineal y lógica de los acontecimientos va a contribuir a la definición dramática del relato filmico, cuya progresión se va graduando desde el fracaso amoroso de David con Vivian, antesala de su primer encuentro con Diego e inicio de su conflicto, hasta el momento en que se sella definitivamente la amistad entre ambos personajes. Si en el décimo guión aún persistía una retrospectiva dentro de otra retrospectiva al inicio del argumento, con una función eminentemente explicativa, en la versión filmica ya no queda una sola huella de la concepción temporal del cuento.

En el proceso de conversión del texto literario al filmico, el modelo de la narrativa de aprendizaje que subyace en la composición de «El lobo...» va a cobrar una función estructural importante. El cuento como género presenta una extensión limitada, en cuyos márgenes se hace difícil la adopción de un modelo narrativo que tiene como eje la transformación del protagonista en un recorrido espacio temporal amplio. Senel Paz concentra al máximo la estructura de aprendizaje, creando una ilusión de duración temporal a través de la combinación de pausas y sumarios, y, sobre todo, recreando la relación de maestro-discípulo entre Diego y David; no obstante, la narración retrospectiva de la historia y el carácter monologal y fragmentario del discurso no centra la atención básicamente en la trayectoria del aprendizaje del protagonista, sino en los discursos, y, en especial, en los del maestro.

La película, con mayor amplitud, desplegó el modelo de la narrativa de aprendizaje más extensamente y aprovechó así su potencial estructural. La conjunción de la estructura dramática y el modelo de aprendizaje vertebran la composición argumental sustentada en la transformación del protagonista, de su conciencia escindida, a partir de los cambios operados en su interacción con la sociedad.

La educación del protagonista en la película se va a diversificar e incluye lo sentimental, lo cultural, lo ético y lo ideológico. La trayectoria del personaje está marcada por los momentos de calificación: el almuerzo lezamiano (cultural), su primera relación sexual (amorosa), la toma de posición a favor de Diego ante el extremista Miguel (ideológico), el desdoblamiento en Coppelia y el abrazo final a Diego (ético ideológico).⁹

La novela de educación supone, en general, un amplio desplazamiento espacial por parte del protagonista. *Fresa y chocolate*, como el cuento, tiene a La Guarida como lugar fundamental para el aprendizaje de David. No obstante, son múltiples los exteriores, y el recorrido por La Habana forma parte de su proceso de conocimiento en dos sentidos: el descubrimiento de la arquitectura y calles de la ciudad bajo la orientación de Diego; y el paseo amoroso con Nancy.

Varios indicios textuales señalan la oposición entre el espacio privado y el público. En el cuento la delimitación queda claramente expresada por el mismo David:

Me confeccionaba un itinerario preciso que yo seguía al pie de la letra. Y regresaba, emocionado, a comentar lo visto en la intimidad del apartamento, cerrando a cal y canto...¹⁰

La versión cinematográfica mantiene la contraposición entre el territorio íntimo, conciliatorio, que habita Diego, y el vigilado, zona de espías y simuladores, que constituye el exterior, los espacios públicos. Ya Rufo Caballero ha comentado:

Si en su primera entrada a La Guarida David experimenta un susto gigante, en lo sucesivo ese entorno se le irá revelando como un remanso de conocimiento y libertad. Diego tampoco es el mismo dentro y fuera de La Guarida: afuera es frívolo, agresivo, «de ambiente»; dentro, sensible y hermoso, adentro se queda su verdadero ser.¹¹

Nancy levanta «muros» de música cuando se dice algo que puede ser «comprometedor», David ha pedido a Diego que no lo trate en público. Miedo, doble moral, una suerte de paranoia caracteriza la conducta de los personajes, y sugiere la existencia de un mecanismo de represión mostrado más concretamente a través de la actuación de Miguel, cuyo sentido existencial pare-

9. Me refiero a las escenas finales. Primero, la imitación que David hace de Diego en Coppelia; segundo, el abrazo que le da a su amigo homosexual, venciendo al fin sus prejuicios.

10. Paz, 1999, p. 456.

11. Caballero, 2000, p. 220.

ce reducirse a vigilar y castigar. La relación inicial de David y Miguel, y la posterior reacción agresiva y amenazante del último, tipifican al ambiente universitario como dominado por la represión.

La transformación del protagonista en su relación con el mundo circundante, desde su primer encuentro con Diego en Coppelia y la transgresión original (la primera visita a La Guarida), hasta la visita a Coppelia al final, donde no solo muestra en público su amistad, sino que se atreve a imitarlo a la vista de todos, vuelve visible la función argumental de la oposición topológica y semántica. Los personajes regresan al punto de partida, pero mucho ha cambiado. El protagonista se ha encontrado consigo mismo, ha dejado de ser una conciencia escindida, el aprendizaje ético ha terminado.

Si el modelo de la narrativa de educación resultó funcional y aprovechable para la construcción argumental del texto filmico, los recursos cinematográficos favorecieron la representación de la educación cultural del protagonista sin recurrir a discursos didáctico-expositivos. Al comparar en este punto el texto literario con el cinematográfico, no queda la menor duda de que el volumen informacional del último es mucho mayor. Lo que en la literatura son referencias culturales o catálogo de obras, en la película se convierte en intertexto. Ya se ha hecho mención a la arquitectura y elementos ornamentales de la ciudad, lo mismo sucede con la música: piezas de Ignacio Cervantes, Benny Moré, María Callas conforman la instrucción musical que recibe David.

El caso de Cervantes, que aporta el tema de la película, ilustra muy bien la forma en que se conjugan exposición y acción: mientras se oye el tema de fondo, Diego le explica a su pupilo el motivo que inspiró al compositor. David se ve muy concentrado en la audición de la pieza, al tiempo que la expresión de Diego va cambiando, dando muestras de la atracción que siente hacia el joven. Luego se escucha un nuevo tema, cuyo título ilustra irónicamente su situación amorosa: «Ilusiones perdidas». La música, los títulos, la actuación y el comentario del personaje, en interacción, constituyen un mensaje de gran densidad semántica. La explicación de los temas de Cervantes, dirigidos al protagonista, cumple al mismo tiempo una función metatextual, al comentar el tema musical de la película.

De modo semejante, el altar de la cultura cubana, una suerte de collage que conforma una especie de mapa de la cultura nacional, contribuye a caracterizar a Diego, a ambientar La Guarida, y deviene un elemento de la acción entre los personajes. En su calidad de intertexto complejo, combina el fetiche con la obra de arte, con el objeto histórico en un conjunto barroco, cuyo paradigma dominante es José Lezama Lima, de quien se representa una versión del almuerzo descrito en su novela *Paradiso*. Si bien se trata de la interpretación de la cultura cubana de Diego, en buena medida, determina el concepto

de cultura nacional derivado de la película: un espacio sincrético que desborda los límites geográficos.

Aun cuando no puede ignorarse la importancia del conflicto de Diego en el texto cinematográfico, su partida definitiva del espacio natal, acto significado ideológicamente como traición a la patria, no consigue igualarlo a David en su calidad de portador de la transformación fundamental. Este hecho, el uso de la voz en *off* para comunicar las dudas y reflexiones del personaje después de su primer encuentro con Diego, la cámara subjetiva que estudia la sala de Diego durante la primera visita a La Guarida, así como también su función nuclear de los hilos de la trama, privilegian a David como centro de la historia. Sin embargo, el cambio discursivo de la narrativa literaria a la filmica, supuso una modificación de la perspectiva narrativa.

Como ha opinado Iuri Lotman, una de las principales dificultades de la adaptación a la narrativa cinematográfica reside en las especificidades de los discursos narrativos literarios. La instancia de la narración resulta fundamental en «El lobo...», especialmente por la conjunción y empaste de voces y estilos diversos a través de un narrador homodiegético, coincidente con David. El relato de diversos discursos en la narración del protagonista, le concede a su punto de vista un valor central, puesto que su voz prevalece y da entrada en mayor o menor medida a los otros personajes. Incluso cuando en pasajes extensos se deja entrar, en estilo directo libre, la voz de Diego, en otros momentos el estilo indirecto y el indirecto libre establecen una clara distancia con lo acontecido, y cierto predominio de la visión subjetiva del protagonista. Como el personaje de Diego se convierte en chorro de palabras escuchadas por David —lecciones, reflexiones, recomendaciones en la mayoría de los casos—, la imagen que fundamentalmente se proyecta, a través de la percepción de David, deviene estereotipo de intelectual homosexual en el papel de Maestro. El dolor que suscita en Diego, por ejemplo, la decisión de irse de Cuba, se resume rápidamente sin que se exprese en las palabras del personaje.

La transformación de esa narración en acciones verbales y no verbales en el texto cinematográfico introduce un perceptible cambio del modo narrativo.¹² Con la representación cinematográfica desaparece la distancia que crea la mediación del narrador, disminuye la percepción subjetiva de los acontecimientos y se produce un efecto de inmediatez. Esa modificación de la perspectiva muestra de manera directa a Diego en su propio debate y dilema, y le concede un relieve y una profundidad al personaje que no tiene en el cuento. Se hace resaltar la honestidad y firmeza de Diego en contraste con el miedo y la doble moral circundante. La decisión de abandonar el país por parte de es-

12. Se usa el término en el sentido que le da Gérard Genette: regulación de la información narrativa (según la «distancia» y la «perspectiva»).

te personaje —queda claro— es consecuencia de una política errada, no —como en el cuento— de una debilidad confesada por el propio homosexual. En «El lobo...» David, cuyo punto de vista ha dominado la narración, cierra con una moralina dedicada a los pioneros en clara alusión al guevariano «hombre nuevo», a diferencia del relato filmico que, con mayor grado de sugerencia, se detiene con discreción en el abrazo de ambos personajes, sin ceder la prerrogativa de la tolerancia a uno por encima del otro.

Es cierto —como dijo Titón— que «No siempre una imagen vale por dos mil palabras»,¹³ pero en su caso, la imagen aceptó el reto, y al final, sugirió más. ●

BIBLIOGRAFÍA

a) Bibliografía de autor

Paz, Senel. «El lobo, el bosque y el hombre nuevo», en *Aire de Luz. Cuentos cubanos del siglo XX*, La Habana, Letras Cubanas, 1999.

b) Bibliografía de estudio

Caballero, Rufó. *Rumores del cómplice. Cinco maneras de ser crítico de cine*, La Habana, Letras Cubanas, 2000.

Gutiérrez Alea, Tomás (Titón). «Fresa y chocolate», en *Viridiana* 7, enero 1997.

Santana, Gilda. «Fresa y chocolate, el largo camino de la literatura al cine», en *Viridiana* 7, enero 1997.

13. Gutiérrez Alea, “Fresa y chocolate”, p. 119.