

CARLOS LLOGA SANZ
Universidad de Oriente
Santiago de Cuba, Cuba

Del decorado al primer plano. Apuntes para un estudio del espacio en Fresa y Chocolate¹

Cualquier estudio que tome como punto focal la deconstrucción del espacio en una obra de arte, busca demostrar que el mismo cumple funciones mucho más complejas que la mera ambientación escenográfica. Persigue, de igual manera, subvertir la relación figura/fondo revelando fabulaciones cifradas en el entorno y contraponiéndolas al relato principal. El análisis del espacio reniega de la condición de objeto que constituye su marca ontológica, para considerarlo entonces un texto. Perturbada su presentación *a priori*, el espacio ya no es inocente. Resulta, eso sí, un reservorio de lecturas sucesivas, un universo de interconexiones simbólicas clandestinas en cuya ordenación el exégeta pretenderá hallar un nuevo relato posible. Esa estructura del espacio por delatar, es el conjunto articulado de sus lecturas.²

En el cine, el examen del espacio que referimos se torna mucho más complejo que en otras manifestaciones artísticas. La causa de enrevesamiento radica en las propiedades miméticas que posee la imagen cinematográfica: esa maravillosa simulación de realidad. La misma magia que seduce al espectador a atestiguar las vidas de otros frente a la pantalla –el placer del *voyeur*–, es a su vez la cortina hipnótica a traspasar. Lo contado, no es jamás la realidad, sino la (re) construcción de una realidad. Superada entonces la entropía que prescribe la naturaleza, y que no posee una película, se descubre en cada elemento mostrado la sospecha de una *intención*, por tanto, se denuncia un *creador*.

Siguiendo esta cuerda, considero que pocas veces ha tenido el cine cubano un espacio que comunique tanto como *la guarida* de Diego (Jorge Perugorría) en *Fresa y Chocolate* (Gutiérrez-Alea y Tabío, 1993). Aquí el examen del ámbito interior es imprescindible porque el filme despliega toda una dinámica de interacción entre los personajes y el recinto que los acoge. *La guarida* es la locación fundamental del filme, el lugar donde se han de realizar las aspiraciones dramáticas de los caracteres. *Fresa y Chocolate* es un largometraje de corte intimista, clausttral en su proposición escenográfica. El vínculo entre los dos protagonistas y el espacio es manifiesto.³ No es una residencia común, no. Desde su identificación nominal, *la guarida*, es un refugio, un entorno protector.

Pero, ¿por qué esa voluntad explícita de hacer que el espectador lea la estancia de Diego? Ciertamente hay intención eminentemente dramática. El personaje de David (Vladimir Cruz) encuentra la casa como un sitio de fascinación, estafalario y místico como su dueño. Aquel entorno abigarrado, donde nada es lo que aparenta y todo tiene una significación trascendental⁴, se le expone como un misterio a resolver. Un mundo cercano y lejano al mismo tiempo.

Ello se hace evidente durante la escena que muestra visita iniciática que hace David a *La guarida*. En los momentos en que se queda solo mientras Diego deambula, aquella cámara que hasta entonces nos había venido contando la historia sin inmiscuirse en ella, va a ser asaltada por un corte a partir del cual, vemos por los ojos de David. La cámara cuenta en primera persona. El nuevo narrador primero se enfoca hacia las esculturas –percibimos el extrañamiento, la incompreensión–, e inmediatamente lo visto se traslada hacia una obra de grandes proporciones de Servando Cabrera Moreno colgada en la pared de la habitación. Y sobrecoge la imagen. Seguidamente la cámara volverá a ser neutral, retorna a exponer la interacción entre los caracteres, para luego repetir la operación antes descrita cuando Diego se va a la cocina a preparar té. David reanuda su registro. Esta vez, nuevamente en primera persona, la cámara/mirada recorre los muros de *La guarida*. El cambio será fortalecido con la inclusión de una línea sonora extra-diegética que nos hace reconocer en lo visto –como advirtió también David– un sitio excepcional.

Una de las fases primarias de la expectación de David, es definida por su voluntad de comprender las relaciones de significación que ha establecido Diego en su morada. Ya sabemos que hay una humanización de los objetos. Diego habla con la imagen de la Virgen de la Caridad del Cobre y con los tres Juanes, con paradójica normalidad, la venera (le lleva flores y prende velas) pero también la reprende⁵ y amenaza⁶; parlorea con el refrigerador, al que llama Rocco. Es declarado así un raro nivel de horizontalidad que concreta los empalmes vinculantes de las diversas entidades que yacen en *La guarida*. Como sistema jerárquico es un entorno acéfalo. Por ello, el espíritu que domina esas conexiones es hondamente sedicioso, en tanto mina tramas convencionales y resume, asimismo, nuevos lazos de representación. David interroga todo el tiempo acerca los lazos de sentido que percibe en *La guarida* y aspira a encontrarlos en el plano personal⁷. Los tanteos que el personaje da en este

¹ Este trabajo ha sido apoyado por la Cooperación para el Desarrollo Belga, a través de VLIR-UOS (Consejo flamenco interuniversitario de cooperación para el desarrollo) en el contexto del programa de cooperación institucional universitario con la Universidad de Oriente, Santiago de Cuba, Cuba.

² Cfr.: Marin, Louis: "La descripción de la imagen: a propósito de un paisaje de Poussin" en *Análisis de las imágenes*. Editorial Tiempo Contemporáneo. Buenos Aires, 1972.

³ El primer parlamento de Diego cuando entran a la casa es el siguiente: "Bienvenido a la guarida, este es un lugar donde no se recibe a todo el mundo. Pasa." De esta forma, no solo se declara la excepcionalidad del entorno, sino que se le ofrece al espectador, el privilegio de participar, junto con David, en la exploración de esa originalidad prometida.

⁴ Recordemos que en *La guarida* una butaca no es sólo una butaca, las esculturas de la exposición que prepara Diego, no son religiosas aunque su impronta visual pacte con la imaginería popular cristiana.

⁵ Diego (a la virgen): "Me dejaste abrir la boca y hablar como un perico."

⁶ Diego (a la virgen): "Tráemelo otra vez o vas a vivir a pan y agua. Y a ustedes (los Juanes), ¡ojalá los agarre el guardacostas!"

⁷ David (a Diego): "¿[John Donne]...es amigo tuyo? Sí, que si se escriben o algo."

proceso tienen un peso dramático de importancia porque son útiles en su individualización. Quizá el parlamento más célebre de la película en esta dirección es aquel en el que David, señalando una imagen de Lezama, pregunta a Diego, si el fotografiado es su padre. Recordemos que su interés pero ignorancia en temas de literatura fue lo que lo llevó en primerísimo lugar a enlazarse con Diego.

Las visitas de David a *La guarida* resultan aproximadamente una docena. Si trazamos un mapa de los encuentros de los protagónicos sucedidos solo en este espacio, saldrá a la luz un recorrido que viene a demostrar la tesis argumental del filme. Los núcleos duros de la historia se habrán de resolver aquí. Los primeros cuatro encuentros van marcados por el contraste entre los personajes y cada escena profundizará en su definición como caracteres. La apropiada instrumentación del drama hace inevitable las confrontaciones entre ambos. El objetivo de Diego hasta este momento es eminentemente sexual, lo que desentona con las intenciones de David que se centran esencialmente en la curiosidad. Esta atractiva inquietud se ha de disfrazar de investigación a partir de las sospechas del segundo de actividades contrarrevolucionarias por parte del primero. Justificada ya la cuestión, “el agente” David husmea a discreción en las intrigas de *La guarida*.

De la quinta a la octava visita habremos de percibir las influencias que ejerce Diego –y la guarida– sobre David⁸. Como bloque secuencial, se muestra de forma ascendente el estrechamiento de lazos entre los personajes. Es en este tramo cuando el joven iniciado entrega sus cuentos al intelectual, en un gesto de evidente confianza. De tal forma, concurrimos, a partir de la tutoría de Diego, al reconocimiento por parte de David de una ciudad diferente. Ello constituye, a mi entender, un hecho de especial relevancia porque significa la expansión de los límites físicos de *la guarida* hacia el resto de la sociedad. Es entonces cuando se supera el frenesí alegórico e inextricable de la casa de Diego. Aquel espacio, como *legendum*, revela sus códigos de intelección. El caos que lo había venido identificando va ir siendo sustituido por una sensación de *Arca de Noé* de la cultura, entendida ésta como lo-que-debe-ser-salvado. La certidumbre de comprensión de David es acreditada en el séptimo encuentro cuando este coloca en las paredes de *la guarida* una imagen del Che, una de Fidel y un brazalete del Movimiento 26 de Julio. Esto es, David deja de ser pasivo con respecto al espacio para actuar sobre él, con pleno entendimiento de sus resortes lógicos y complicidad en su deber ser. Queda sellada al fin la ósmosis entre ambos caracteres. *La guarida*, puente mediúmnico, también será también hábitat protector para él, como indica la octava concurrencia que nos lo muestra embriagado y melancólico por la ruptura definitiva con el personaje de Vivian (Marilyn Solaya). La garantía de seguridad proporcionada por el espacio es inviolable incluso para Diego que en esta escena abandona de forma definitiva sus pretensiones sexuales para con David.

Hasta aquí llega la curiosidad de David. En lo adelante, ya no hay misterios en el entorno. Su último gran descubrimiento será durante la escena del almuerzo lezamiano, donde además de que se declara la conclusión de su noviciado intelectual, el personaje hallará su complacencia sexual con Nancy (Mirtha Ibarra). Como carácter, David casi ha finalizado su evolución. *La guarida* resulta, por último, el sitio de satisfacción total.

Las escenas terminales del filme van destinadas a demostrar la magnitud del cambio en David. En este sentido, exponen siempre la disposición del personaje a participar del resguardo ofrecido por la morada. Los criterios dramáticos que rigen los eventos hallan su equivalencia en criterios físicos. Por eso, cuando Miguel (Francisco Gattorno), sicofante, antítesis de todo lo que encarna conceptualmente *la guarida*, tiene el enfrentamiento con Diego, lo primero que hace este es intentar expulsarlo del espacio. Igualmente, la conmiseración de David hacia Diego cuando se entera de su partida hacia el extranjero, es materializada con la acción de cerrar las ventanas del recinto. A estas alturas la transformación es total.

Sin embargo, creo entender en la obsesión ambiental de filme aspiraciones extra-textuales. La maravillosa figuración de sentidos que se cruzan y distienden aquí, establecen toda una propuesta metafórica de comunicación que alude permanentemente a imaginarios colectivos conformadores de la nación y dialoga con discursos problemáticos de la sociedad cubana. Si analizamos *la guarida* desde esta perspectiva, nos percatamos de que, no obstante la barahúnda que la concreta como espacio, la imaginería expuesta es contenedora de ciertos patrones de lectura. Estas estructuras ocultas –¿ausentes?– o bien recrean conexiones con relatos polémicos dentro de nuestra cultura o, por otro lado, contribuyen a reforzar situaciones polémicas ya explícitas por la acción de misma de los personajes.

Siguiendo esta cuerda, el salón de la casa de Diego está dominado por tres complejos simbólicos fundamentalmente. Este esquema triangular favorece a prorratar sus correspondientes misiones y evita posibles contrapunteos o polarizaciones. El primero de estos focos encriptados es el cuadro de Servando que ya habíamos mencionado. La impronta magnífica que ocasiona su presencia domina la estancia. Por su morfología, la pieza pertenece a aquella última fase de la producción de Cabrera Moreno, hacia 1969, que se enfoca en el estudio y dilección del cuerpo humano. La poética claramente erótica del artista, hoy el más alabado de todos sus períodos, no solo caracteriza al personaje de Diego, su aspiración originaria con David, y a *la guarida* como insinuación de placer sexual –como hemos seguido anteriormente–, sino que constituye una declaración manifiesta puesto que, axiomática a estas alturas su valía como obra de arte, el ensalce del cuadro contrasta rotundamente con las posiciones extremistas asumidas contra la homosexualidad en nuestro país por fechas contemporáneas a su creación. No hay entre los personajes de la película ni un solo parlamento que haga referencia a esta pieza, sin embargo, en varias ocasiones la cámara hará notoria su presencia, no como hermosa tela de fondo y sí como una fuerte corriente de sentido que influye sobre los caracteres y condiciona su entorno de interacción. Su función central es, por tanto, la de apuntalar, desde el ambiente, la contienda que sobre la

⁸ En este quinto encuentro David habla de Zenea mientras le devuelve un libro a Diego.

homosexualidad se disputa durante todo el filme. Yace ahí una remembranza conflictiva. *Fresa y Chocolate* hurga, impía, en una de las heridas abiertas en el cuerpo social de la nación.

El segundo eje significante corresponde al altar de la Virgen de la Caridad del Cobre, situado en una de las esquinas de la sala. Ya sabemos que tanto el arte como la religión son configuraciones humanas cuyas prácticas son soportadas por contenidos altamente codificados. A diferencia del foco anterior que exige en su lectura el conocimiento de segmentos específicos de la cultura cubana, aquí estamos ante un conjunto de significados muy expandidos, compartidos por una inmensa mayoría del pueblo cubano. La lisura en la intelección del símbolo, obliga a que los personajes hagan referencia a él intentando destacar la índole problemática que supedita su manifestación. Por eso Diego, cuando amenaza a los Tres Juanes, re-significa la representación tradicional de la estampa y acusa la naturaleza ilegal –socialmente censurable– de la nueva práctica que les atribuye (la de ser balseiros). Situación esta que se repite cuando le confiesa a David, con tono culposo, su posición de creyente. Estamos nuevamente ante el ensanchamiento de las fronteras del filme y el entablamiento de acoples con reconocidas secciones de discordia entre los discursos políticos y la identidad nacional, entre el *estado nación* y el *etnos nación*. La habilidad de conjugación entre, por una parte, la administración de tópicos que se hundan mucho más allá de los meandros de la historia contada y, por otra, una apropiada causalidad en la construcción del drama, es una de las razones que convierte al filme estudiado en una obra relevante.

El tercer núcleo que participa en este fuego cruzado de enjundias y acepciones es un muestrario de imágenes ubicado en otro recodo de *la guarida*. Su importancia como cúmulo expresivo es demostrada desde la escena ya contada de la primera visita de David, cuando este le presta especial atención a sus múltiples componentes. Se trata de un recorrido visual, de abajo a arriba, en el que reconocemos importantes personalidades e iconos de la cultura cubana. Allí podemos destacar, obediendo la centralidad que dicta ley de la buena forma de la Gestalt, Rita Montaner, Alfredo Guevara, zapatillas de ballet enmarcadas, adornos de yeso escoltando una fotografía de José Lezama Lima – ¡cuánto incordio! –, el farol chino de la alfabetización, y en la cúspide, un retrato de José Martí coronado por un mediopunto ferroso que da oclusión a la caterva. Este *pase de lista* es rodeado a su vez por profusas ilustraciones que apuntan a integrantes de relevancia de la cultura en sus disímiles manifestaciones. Por allí vemos desfilar a Bola de Nieve, a Gertrudis Gómez de Avellaneda y a José María Heredia, entre muchos otros. La composición de la iconografía en las paredes supone un balance elegíaco que, paradójicamente, no entona jamás tonos plañideros. Sin dudas, el arrumaje heteróclito que recién antologamos se distingue por su polisemia. No obstante, hay un aspecto unificador que considero relevante y que funciona como cohesionador de las influencias de este farrago al argumento de la película. Ello es, la condición tipificadora de que pese a la incuestionable estimación de cada una de las figuras que expone *la guarida*, todas han alcanzado su notoriedad frente a un cuestionamiento macizo de su gestión cultural. O bien desde la política, o bien desde la armazón patriarcal de la modernidad, o contra el estigma del racismo o de la homofobia; lo cierto es, que este festín de *tronados* –retablo de proscritos–, alterca olímpicamente los presupuestos a partir de los cuales se cobija lo mejor del intelecto humano. He aquí la premisa última que defiende *la guarida*: la insurrección de la norma como quintaesencia de la emancipación del espíritu. Y todo ello, si regresamos por el momento al plano de la historia, –oh bendita causalidad–, será también barrunto de la correría de eventos de sus personajes.

Así, entiendo, habla el espacio en *Fresa y Chocolate*; tanto como Diego o como David. *La guarida* es un personaje más, solo que su destino se reproduce y entromete en zonas furtivas, que no se aclaran a simple vista. Eso lo hace más valioso aún, porque no deja de hablar nunca. El intento de superar la razón epitelial que confina al espacio a ser, como decía Kant, una representación necesaria que sirve de fundamento a todas las instituciones externas⁹, es el objetivo que hemos venido siguiendo. En esta radiestesia del entorno, no se trata de encontrar *verdades* que especifiquen su soma, sino *valideces* en su presentación, o sea, sistemas coherentes de signos. *Fresa y Chocolate* no defrauda: los caminos de sus lecturas se nos muestran inagotables, por suerte. De ahí la película no envejezca. *La guarida*, sagrario sibilino, con su facha babélica, multiforme, con su talante anárquico, es un monumento fecundo al proyecto humanista que ha identificado, desde siempre, a lo más legítimo de cultura cubana.

BIBLIOGRAFÍA

- Kant, Immanuel: *Crítica de la razón pura. Crítica de la razón práctica*. Editorial Ciencias Sociales, La Habana, 1972.
- Marin, Louis: “La descripción de la imagen: a propósito de un paisaje de Poussin”, *Análisis de las imágenes*, Editorial Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1972.

⁹ Cfr.: Kant, Immanuel: *Crítica de la razón pura. Crítica de la razón práctica*. Editorial Ciencias Sociales. La Habana, 1972.