

***Fresa y chocolate*: lo religioso en la construcción de la identidad en Cuba**

Anabella Aurora Castro Avelleyra
Universidad de Buenos Aires (Argentina)

Resumen

Tras el triunfo de la Revolución cubana en 1959 no se concedió a la religión un espacio social significativo. La imposición del “ateísmo científico” en los setenta incrementó los prejuicios y la discriminación sobre las prácticas religiosas. La irrupción de la crisis conocida como Período especial en tiempos de paz en 1990 propició tanto desde el discurso oficial como desde el quehacer cultural la aceptación de la religiosidad y su comprensión como parte constitutiva de la identidad cubana. El propósito del artículo es relevar los orígenes transculturales de la identidad y la religiosidad cubanas, hipotetizar sobre los cambios acaecidos en la definición de la cubanidad a partir de la crisis y el lugar ocupado por la religión en ese proceso, y analizar los mecanismos de construcción de la cubanidad en el film *Fresa y chocolate* (Tomás Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío, 1993) a partir de la inclusión de elementos religiosos.

Palabras clave: cine cubano, identidad, religión, Período especial.

Artículo recibido: 08/02/16; **evaluado:** entre 09/02/16 y 17/03/16; **aceptado:** 18/03/16.

Cubanidad, transculturación y sincretismo religioso

Fresa y chocolate (Tomás Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío, 1993) constituye un hito en la cinematografía cubana, no sólo por su resonada repercusión internacional, que incluyó una nominación como mejor película extranjera para los premios Oscar de la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas, sino también por haber trabajado con honestidad y

compromiso sobre una serie de problemáticas complejas que apremiaban a la sociedad cubana. El presente trabajo se propone una reflexión en torno a la identidad cultural cubana, cubanidad o cubanía (1) y los aportes que esta película realizó a la redefinición del concepto, centrándome en la construcción cinematográfica de lo religioso. De acuerdo con Fernando Ortiz,

La cubanidad es la pertenencia a la cultura de Cuba. [...] Toda cultura es creadora, dinámica y social. [...] Por esto es inevitable entender el tema [...] como un concepto vital de fluencia constante; no como una realidad sintética ya formada o conocida sino como la experiencia de los muchos elementos humanos que a esta tierra han venido para fundirse en un pueblo y codeterminar su cultura (Ortiz, 1964).

La identidad cultural cubana surgió históricamente del complejo y conflictivo mestizaje de los componentes españoles impuestos por los conquistadores, los africanos traídos por los esclavos y los autóctonos pertenecientes a los sobrevivientes taínos y siboneys. Para dar cuenta de esta particular configuración, Fernando Ortiz acuñó el término transculturación, superador del hasta entonces prevaleciente concepto de aculturación. Éste último, según Bronislaw Malinowski, es un concepto de carácter etnocéntrico y que contiene una implicación moral. Supone un movimiento unidireccional, en el que una cultura absorbería por completo los rasgos de otra (autocalificada como superior) perdiendo los propios. Según esta concepción una cultura barrería por completo a la otra, ubicándose en su lugar. Pero las experiencias concretas, resultado de los procesos de colonización, parecían indicar otro tipo de intercambio. Atendiendo a estas características, Ortiz propuso el concepto de transculturación que, como sostiene Malinowski en su introducción a *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, implica un proceso en el que las dos partes involucradas resultan modificadas, emergiendo “una nueva realidad, compuesta y compleja (...) que no es una aglomeración mecánica de caracteres, ni siquiera un mosaico, sino un fenómeno nuevo, original e independiente”. Así, el término transculturación denota según Malinowski “una transición entre dos culturas, ambas activas, ambas contribuyentes con sendos aportes, y ambas cooperantes al advenimiento de una nueva realidad de civilización” (Ortiz, 1978: 5).

La configuración religiosa del país tiene, del mismo modo, bases transculturales. Los esclavos africanos llegaban a Cuba con sus creencias y luego eran sometidos por los conquistadores españoles a la religión católica que, de todos modos, no era impuesta con rigurosidad. De esta manera, el esclavo hizo sus propias interpretaciones del catolicismo, adaptándolo a sus creencias africanas. Como sostienen Natalia Bolívar, Mario López y Natalia del Río (2007) “el negro identificó en América con nombres de santos y santas cristianos a sus deidades

africanas, dueñas del fuego, el cielo y la tierra. Estableció determinadas comparaciones aproximadas entre las deidades y orishas del panteón africano y los santos venerados por los amos esclavistas blancos” (Bolívar, López y del Río, 2007:52). Esto, sumado a la posterior desaparición de lazos con África y a intermitentes períodos de prohibición de las prácticas religiosas africanas, promovió el surgimiento de un multisincretismo a partir del cual “todos los cultos van sufriendo un proceso de mixtificación” (Bolívar, López y del Río, 2007: 46). De acuerdo con los autores, para Fernando Ortiz “la cultura cubana y sus manifestaciones religiosas no son blancas -hispanicas- ni tampoco negras -africanas-, sino que constituyen una manifestación cultural amulatada que, al igual que toda cultura nacional, se halla siempre en dinámico proceso de transformación” (Bolívar, López y Del Río, 2007: 48).

Así, la transculturación aparece como constitutiva de la identidad cubana y como origen del sincretismo religioso. A partir de las reflexiones de Fernando Ortiz también es necesario comprender a la cubanidad como un concepto vital, móvil y en construcción permanente.

Los noventa: crisis y reconstrucción

Aunque, como se expresó en el apartado anterior, las raíces constitutivas de la cubanidad tienen una raigambre fuertemente transcultural, a partir del triunfo de la Revolución paulatinamente pareció promoverse cierta homogeneización cultural. Si bien tras la creación del Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) en marzo de 1959 y durante toda la década del sesenta se desarrolló lo que se conoce como “década prodigiosa” de la cinematografía cubana (2), durante la cual se produjeron obras de gran valor artístico y político que fundaron el cine de la Revolución rechazando tanto la influencia de Hollywood como “los extremos maniqueos del realismo socialista” (González, 2011: 141), en 1971 se realizó el Primer Congreso de Educación y Cultura, que promovió una perspectiva cultural unívoca, en la que lo ideológico imperaba por sobre las inquietudes artísticas. En esta etapa, conocida como “quinquenio gris”, el intento de implementar el modelo del “realismo socialista” en todas las áreas de la cultura “opacó el panorama cultural: mucha gente de talento, por razones de su vida personal o sus preferencias sexuales fueron apartadas y cayeron en la derrota; ahí hubo casos de hechos lamentables y se perdieron, verdaderamente, gentes muy talentosas” (Humberto Solás citado en González, 2011: 169) (3). Una de las directivas del Congreso referente al cine fue la solicitud de “incrementar las películas de ficción y los documentales cubanos de carácter histórico, como medio de eslabonar el presente con el pasado” (citado en González, 2011: 161). Esto conllevó la proliferación en el cine de esos años de películas

históricas que abordaban superficialmente los temas (4), ya que “no se concedían espacios para la duda o el desánimo” (González, 2011: 168) (5). En la evocación que Reynaldo González realiza sobre estos años señala que si bien el impacto del quinquenio gris y el Congreso de Educación y Cultura sobre el cine no fue tan notorio como en el teatro y la literatura (6), sí se percibió en las películas “la ola de radicalización que aquel congreso, memorable por adverso, desencadenó en la cultura cubana” (González, 2011: 161). Podríamos pensar, en términos de Néstor García Canclini (2002), que “referentes identitarios, históricamente cambiantes, fueron embalsamados en un estadio ‘tradicional’ de su desarrollo y se los declaró esencias de la cultura nacional”, promoviéndose una cubanidad esencialista y estática, con unos márgenes bien delimitados. La profunda crisis económica en la que se vio sumida Cuba a partir de la disolución del bloque socialista europeo y el recrudecimiento del bloqueo impuesto sobre el país por los Estados Unidos (7), conllevó al ingreso en 1990 en lo que se denominó como Período especial en tiempos de paz. Ante una crisis económica que afectó considerablemente las condiciones de vida de la población, con una reducción de la canasta familiar y el consumo de calorías y proteínas, deficiencias en los servicios de electricidad y transporte y aumento de la problemática habitacional entre otras cuestiones, el gobierno se propuso “reinsertar a Cuba en el mercado capitalista mundial, el aumento de la eficiencia y el mejoramiento del consumo, el aseguramiento de las necesidades básicas para la población, el sostenimiento de las conquistas revolucionarias y la sobrevivencia política del modelo” (Álvarez Arce, 2006: 20). Para ello se impulsaron, entre otras medidas, la promoción del turismo, la libre circulación de divisas y la inversión extranjera en determinadas áreas de la economía. Esta dramática situación tuvo como consecuencia favorable la reflexión en torno al concepto de la cubanidad y sus alcances, la recuperación de lo transcultural como constitutivo de lo cubano y, con ello, también una novedosa aproximación política a las cuestiones religiosas que adquirieron visibilidad ingresando en el terreno de lo posible y aceptable. Previamente, a partir del triunfo revolucionario, no se le había concedido a la religión desde el ámbito político un espacio social significativo. Además, en el caso de la iglesia católica, debido a lo que Jorge Ramírez Calzadilla (1996) califica como “su estrecha relación con sectores acomodados desplazados del poder por la Revolución, su mentalidad anticomunista y preconciliar” (p. 50) entre otros factores, la institución se opuso a las transformaciones revolucionarias, comprometiendo su imagen ante los fieles. Como consigna Fernando Martínez Heredia (2006) al comienzo de la Revolución coexistían por un lado, la idea de no discriminación hacia los creyentes, de quienes sólo debía importar su actividad en la gesta revolucionaria y por el otro, la idea de que “la religión y sus prácticas eran signo de atraso, supersticiones, desviaciones de la consciencia o vehículo de actitudes reaccionarias” (Martínez

Heredia, 2006:277). Esta última tendencia se vio intensificada en las décadas del setenta y ochenta al imponerse el “ateísmo científico”, que se convirtió en la única ideología admisible. Sobre esta base, se incrementó notoriamente la discriminación hacia aquellos que profesaban la religión. Martínez Heredia califica estos prejuicios discriminatorios aplicados sobre los creyentes como dolorosos, dado que contradecían “la actitud revolucionaria que tenía gran parte de ellos y los propios principios de solidaridad y de conducción popular de la Revolución”. Se produjo entonces lo que el autor define como una “cruzada desevelizadora” por medio de la cual se perjudicó a aquellos que mantenían creencias religiosas, alejando del socialismo a personas que hubieran podido contribuir a su desarrollo. También señala que se estimuló la simulación de quienes profesaban la fe religiosa y se fortaleció una actitud soberbia en quienes no lo hacían. Según Jorge Ramírez Calzadilla (1996), si bien la Constitución socialista de 1976 establecía la libertad religiosa, el prejuicio social establecido sobre la religión promovió la discriminación por cuestiones de credo. Frente a esto, la modificación constitucional de 1992 definió más precisamente en los artículos 8, 42 y 55 la garantía de libertad religiosa y la sanción de cualquier tipo de discriminación por tales motivos. Esto sucedió en el marco de una redefinición significativa de las posturas políticas y sociales en torno al tema, ya que la prevalencia de la perspectiva prejuiciosa se modificó a partir del ingreso en el Período especial, momento en el cual se comenzó a propiciar tanto desde la discursividad oficial como en el quehacer cultural -y en la cinematografía en particular- la aceptación de la religiosidad y su comprensión como parte constitutiva de la identidad cubana. En lo referido al cine, en algunas producciones anteriores a este período, como por ejemplo *Plaff* o *Demasiado miedo a la vida* (Juan Carlos Tabío, 1988), se encuentran alusiones a la santería. De todos modos parecería que la inclusión de la temática y sus modos de construcción textual no apelaran allí, como comienza a identificarse después, a una reconstrucción de la cubanidad en términos de inclusión de diversidades. A partir de los noventa la religión (y particularmente la afrocubana) pasó a convertirse en una recurrencia en las películas, aunque más no fuera, en algunos casos, a partir de sutiles referencias de vestuario y escenografía. *Guantanamo* (Tomás Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío, 1995) recurrió al mito de Olofin para canalizar una crítica en torno al recambio generacional. *Las profecías de Amanda* (Pastor Vega, 1999) trata sobre una mujer que tiene el don de la clarividencia y *Miel para Oshún* (Humberto Solás, 2001), que alude al panteón afrocubano desde su propio título, trabaja la temática ubicándola como algo propio de la cultura cubana. La peculiaridad de *Fresa y chocolate* en este aspecto consideramos que reside en el modo de construcción de la problemática a partir del objetivo general perseguido por el film y de la identificación de Diego con la Virgen de la Caridad del Cobre, teniendo en cuenta la posible lectura alegórica que se propondrá más adelante.

Encontramos cuatro razones principales que explican los cambios en torno a la cuestión religiosa en este período:

1) El intento de (re)construir la cubanidad como más inclusiva, con el propósito principal de configurar una comunidad más amplia y cohesionada que hiciera frente a los embates de la crisis económica y evitara una eventual crisis política. Resultan interesantes en este sentido las reflexiones de Benedict Anderson (1993), quien propone comprender a la nación y el nacionalismo como construcciones socioculturales. La nación cubana y la cubanidad parecen ser repensadas en estos términos, re-construyéndose socioculturalmente, favoreciendo la inclusión de los sectores que manifestaban creencias religiosas, quienes anteriormente no eran considerados como cubanos revolucionarios (8). En línea con la perspectiva de Anderson, Silvia Giraudo (2010) comprende la identidad nacional como elaborada y modificada por un grupo social “mediante operaciones de selección, sustitución y supresión a lo largo de su historia”. En ella, el grupo “inscribe todos los componentes de su imaginario, a modo de una narración mítica que le da coherencia, dramatismo y elocuencia”, elaborando así un mapa de sentido “arbitrario, convencional y diacrónicamente mutable” (Giraudo, 2010:268). En los noventa se produjo una reelaboración del mapa de sentido, que mutó construyendo un imaginario en el que la religiosidad se incorporó desde el discurso político, cultural y social como parte fundante de la cubanidad, recuperando algo que había sido suprimido en otro momento histórico. En consonancia con lo previamente señalado a partir de las reflexiones de García Canclini, Isabel Monal (2003) cuestiona la concepción de lo que califica como “identidad petrificada” y que refiere a la idea de la identidad como “bloque homogéneo” y entidad ahistórica. Plantea que, por el contrario, la identidad es histórica, dinámica y en proceso de cambio continuo. Maritza García (2003) sostiene que el concepto de identidad refiere a procesos dinámicos y no a “conjuntos cerrados de cualidades para un sujeto cultural, o de diseños acabados de representaciones simbólicas”. A partir de la asunción de concepciones de este tipo surge la posibilidad de construcción de una cubanidad más amplia y abarcadora, necesaria en el contexto de crisis. Se trata de una identidad dinámica que vuelve sobre sus propios orígenes transculturales para recuperarlos en función de las necesidades y posibilidades históricas.

2) La crisis económica generó también una crisis de índole moral por el súbito trastocamiento de lógicas de funcionamiento social largamente establecidas. El Estado se vio limitado en sus capacidades de respuesta a las necesidades de la población y de aseguramiento del consenso social. La creencia profunda en la Revolución fue cuestionada y redimensionada y se produjo una traslación de esa “fe” hacia lo místico y religioso. El cineasta Arturo Sotro plantea en este sentido que “es indudable que las crisis económicas generan búsquedas en órdenes que no

tienen que ver con lo material, asilos de la conciencia en la espiritualidad” (9). Aurelio Alonso (1997) por su parte señala que el renacimiento de la religiosidad posterior a experiencias de colapso económico y político es característico de sociedades que sufren transiciones radicales. En el caso de Cuba reconoce una serie de factores interactuantes. La existencia de una religiosidad latente que permanecía obligatoriamente inhibida por el privilegio del ateísmo y que, al eliminarse este patrón discriminatorio entre 1991 y 1992, condujo a un “alivio de la tensión entre fe religiosa y comprometimiento sociopolítico” en aquellos individuos y la “dimensión extraeconómica de la crisis sufrida (...): crisis de paradigma, crisis de valores, crisis existencial, lo cual activa el recurso a lo sobrenatural” (Alonso, 1997: 96). Coincide Mauricio Álvarez Arce (2006) al señalar que “sin dudas la religión representó un espacio de refugio ante el crecimiento de la demanda espiritual, un atractivo para la consolidación y el desarrollo de prácticas solidarias, que el espacio institucional en crisis cedió a partir de la nueva realidad socio-económica”.

3) En el caso del cine, se pueden pensar en este período nuevos procesos de transculturación a partir del ingreso masivo en regímenes de coproducción con otros países. Ángel Rama (2007) propone una serie de respuestas de las culturas expuestas a estos procesos. Consideramos que el cine cubano respondió con lo que el autor llama “plasticidad cultural” (10). Esta propone una “rearticulación global de la estructura cultural apelando a nuevas focalizaciones dentro de ella” y supone

(...) una reinmersión en las fuentes primigenias. De ella puede resultar la intensificación de algunos componentes de la estructura cultural tradicional que parecen proceder de estratos aún más primitivos que los que eran habitualmente reconocidos. [...] proceden de operaciones que se cumplen en el seno de una cultura, por recuperación de componentes reales pero no reconocidos anteriormente, los que ahora son revitalizados ante la agresividad de las fuerzas modernizadoras (Rama, 2007: 38).

Como hemos visto, la religiosidad forma parte de la cultura cubana en sus estratos de conformación más primitivos pero dejó de ser reconocida a partir del triunfo de la Revolución por el privilegio oficial del ateísmo. Ante las fuerzas del nuevo proceso de transculturación que podría implicar el ingreso de la cinematografía en un generalizado régimen de coproducción transnacional, la temática religiosa fue revitalizada en su tratamiento cinematográfico.

4) El hecho de que el cine haya adquirido la responsabilidad de problematizar esta cuestión (11) tiene que ver con el compromiso crítico que ha manifestado desde el mismo texto de la ley N° 169, que fundó el ICAIC el 24 de marzo de 1959. Allí se sostiene que “el cine (...) debe constituir un llamado a la conciencia y contribuir a liquidar la ignorancia, a dilucidar problemas,

a formular soluciones y a plantear, dramática y contemporáneamente, los grandes conflictos del hombre y la humanidad” (citado en Castillo, 2007: 12). Como hemos expresado, la crisis material y espiritual y la necesidad de reconstrucción de la cubanidad en términos más inclusivos, a partir de una novedosa aproximación a la cuestión religiosa, eran problemáticas presentes en la sociedad sobre las que un cine que asumió históricamente un compromiso como el arriba referido no puede más que trabajar profusa y comprometidamente.

El caso *Fresa y chocolate*: una nueva cubanía

Fresa y chocolate marca un primer momento en el proceso de reconstrucción de la identidad cultural cubana en el cine posterior al ingreso en el Período especial. El film apuesta a la visibilización de lo anteriormente invisibilizado. La película de Tomás Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío narra la historia del encuentro entre David (un joven militante del Partido Comunista, interpretado por Vladimir Cruz) y Diego (un intelectual homosexual amante de la cultura cubana y crítico mordaz de las desviaciones de una Revolución a la que adscribe, interpretado por Jorge Perugorría). Entre ambos se desarrolla un vínculo que pasa de la desconfianza a la camaradería, para desembocar finalmente en la comprensión, la solidaridad y la hermandad. La rigidez dogmática de David es permeada por la riqueza cultural a la que le facilita el acceso Diego. En el encuentro que se produce entre ambos se manifiesta no sólo la tolerancia que –en términos de los propios realizadores- es la temática central del film, sino también la reconstrucción de la cubanidad en términos de una mayor riqueza, diversidad e inclusión (12).

Se vislumbra por momentos en la película una cierta hibridación temporal. La acción se sitúa en el año 1979, lo cual la ubica en el contexto del quinquenio gris (que, en realidad, se extendió por un período más amplio que el aludido en su nomenclatura) y del ateísmo científico, a los que hemos hecho referencia. Pero la contemporaneidad del momento del rodaje parece colarse en las referencias al deterioro de la ciudad y las carencias materiales, como si quisiera también dejar su huella. En todo caso, los directores optaron por situarse en un momento de conflictividad álgido de la temática a la que buscaban problematizar para poder dar desde ahí una discusión urgentemente contemporánea.

Fresa y chocolate es una coproducción que aúna fuerzas del ICAIC con capitales provenientes de México y España. Además, Miramax asumió posteriormente su distribución internacional. Podemos pensarla entonces dentro de la lógica anteriormente planteada de “plasticidad cultural” ante los posibles nuevos procesos de transculturación cinematográfica.

Lo viejo y lo nuevo: de Miguel y Vivian a Diego y Nancy

El propósito de reconstrucción de la cubanidad es manifiesto en la película a partir de la construcción de los personajes y las modificaciones en los vínculos que establecen entre sí. Conocemos la historia a través del punto de vista de David. El pasaje en sus relaciones, de Vivian (Marilyn Solaya) y Miguel (Francisco Gattorno) a Nancy (Mirta Ibarra) y Diego implica la transición de la concepción de la cubanidad como tradicional y petrificada a una cubanidad amplia, inclusiva, dinámica y vital. Vivian y Miguel se constituyen como identidades unidimensionales y unívocas que se atienen a un conjunto de normas estrictas y cumplen los roles sociales que de ellos se esperan. La escena prologal de la película nos muestra a Vivian negándose a satisfacer su pulsión sexual debido a un mandato sociocultural que luego la lleva a casarse con un hombre que le otorga un estatus y nivel de vida adecuados. Miguel, por su parte, se apega constantemente a la normativa ideológica impuesta por el partido, reproduciéndola con su espíritu policíaco y delatorio. Insta a David a vigilar a Diego y, finalmente, él mismo se ocupa de vigilar y delatar a David. Estos personajes, de todos modos, parecen no caber en trajes tan estrechos y liberan aquello que los excede a través de vías de escape por fuera de la norma: la propuesta de Vivian para que David sea su amante, la nalgada que Miguel da a David en las duchas. Tras la fachada correcta e impoluta de estos personajes se esconde una hipócrita doble moral. Diego y Nancy, por el contrario, se presentan como identidades multidimensionales y heterogéneas que amplían el concepto de cubanidad incluyendo en ella aspectos anteriormente negados, como el religioso. En Diego y Nancy las vías de escape ya no son necesarias porque constituyen su identidad plenamente, al margen de normativas y rótulos confinantes. Se podría pensar la dupla Vivian/Miguel como apegada a un tradicionalismo ortodoxo que –irónicamente incluso, en el caso de Miguel- se emparenta con un catolicismo dogmático y cercenante. Las múltiples aristas, entrega a las pulsiones y energía vital de la dupla Nancy/Diego se asemejan a las características propias de los orishas afrocubanos, de acuerdo a lo que de ellos se conoce a través de los patakies (13). El personaje de David, narrador del filme, puede considerarse como una metáfora de Cuba. Ella, en David, asumiría una mirada renovada, transparente, virgen y progresivamente cuestionadora sobre sí y sobre los aspectos constitutivos de su identidad. En el pasaje de relaciones interpersonales que realiza David, de Vivian y Miguel, representantes de una cubanidad tradicionalista y petrificada, a Nancy y Diego, representantes de una cubanidad múltiple y vital, podríamos

apreciar la reconstrucción que Cuba propone sobre su propia identidad cultural en este período.

Diego, la Virgen de la Caridad del Cobre, Oshún. Nancy, Santa Bárbara, Changó

Como ya se ha señalado, consideramos que la propuesta principal de la película es la de (re)construir la cubanidad como más amplia e inclusiva, y que gran parte de esta apuesta se manifiesta a partir de la visibilización de creencias religiosas anteriormente estigmatizadas como contrarrevolucionarias (14). En el filme los personajes de Diego y Nancy mantienen relaciones significativas con dos de las deidades más populares de Cuba: la Virgen de la Caridad del Cobre, que sincretiza en Oshún en el caso de Diego y Santa Bárbara que sincretiza en Changó en el caso de Nancy.

El plano que nos presenta por primera vez al personaje de Diego lo muestra con un ramo de girasoles en sus manos. Esto funciona como una marca indicial: los girasoles son las flores que se le ofrendan a la Virgen de la Caridad. Ya en la Guarida se mostrará el altar que le dedica. Desde el primer encuentro con David, Diego parece acercarlo a la Virgen de la Caridad del Cobre/Oshún. Tras volcar café en su camisa lo cubre con una toalla amarilla, cual si fuera un manto –su color no es otro que el de la Virgen de la Caridad-. En la siguiente ocasión le ofrece whisky, al que refiere como “la bebida del enemigo”. Éste, por su textura y color, podría pensarse como el licor de Oshún, su miel, su oro. Así, a través de Diego, David es envuelto y abrazado por la religiosidad que luego le es ofrecida a modo de comunión y es absorbida por él. Para destacar el vínculo con lo religioso, al momento de servir el whisky Diego tira un poco al piso mientras dice “primero los orishas”. Esto alude a la costumbre religiosa de ofrecer el primer sorbo de bebida a las deidades afrocubanas.

Oshún representa los sentimientos y la espiritualidad, la delicadeza y la feminidad. Es la orisha del río que alude a lo que fluye. También al amor y la sensualidad. Sincretiza en la Virgen de la Caridad del Cobre y, como tal, es la patrona de Cuba. Consideramos que estas características propias de Oshún lo son también de Diego y de esta forma se produce una fuerte identificación entre ambos. Diego es afecto a los sentimientos de gran espiritualidad a través de los que conecta con la cultura cubana, como se puede comprender en sus descripciones de los referentes artísticos a los que también venera. Lo femenino y lo delicado aparecen en él, por ejemplo, en sus formas de servir el té. Se aprecia una fluidez marcada en su gestualidad y su discurso y se constituye como amoroso y sensual. Es significativo que el personaje de Diego, vórtice por el cual se propone la reconstrucción de la cubanidad en el filme, se amalgame con

la patrona de Cuba. Consideramos que la apuesta es ubicar a Diego como patrono de esa nueva Cuba “en construcción” propuesta por el film.

Changó, que sincretiza en Santa Bárbara, es un guerrero. Representa la fuerza viril, los rayos, los truenos, el fuego, la intensidad, la pasión. Son todas estas características del personaje de Nancy, que se nos presenta por primera vez con un cuchillo en la mano, característico de estas deidades. Nancy es sumamente intempestiva y pasional. Así, el plano con el que nos es presentado cada personaje remite directamente a la iconografía de la deidad con la que se lo identifica.

El color de Diego es el amarillo, presente en las flores que ofrece a su deidad y que David luego ofrece a él (¿se habrá convertido Diego, tal vez, en una deidad para David? Si en la metáfora esgrimida David era una Cuba que progresivamente se cuestionaba y redescubría su identidad y Diego el patrono propuesto para guiarla, podría pensarse que el ofrecimiento de flores indicaría que Cuba se encuentra lo suficientemente madura en su “renovación” como para aceptar a su novel deidad). El color de Nancy es el rojo manifestado del mismo modo en las ofrendas florales pero también en la sangre que vierte en su intento de suicidio, marca de su personalidad tempestuosa e irreflexiva, y en esa misma sangre que recibe de David.

La construcción de la cubanidad a partir de la puesta en escena

La Guarida, hogar de Diego, es construida como un entorno rico, fuertemente caracterizado que sitúa históricamente. Es mucha, casi insalvable, la cantidad de información que nos es provista a través de los elementos que constituyen el espacio. Un altar dedicado a la Virgen de la Caridad del Cobre ocupa un lugar central aunque una pared cubierta de fotos y elementos que remiten a importantes referentes culturales del país es el punto en el que se centra mayormente la atención. Como ya hemos dicho, el punto de vista por el cual conocemos la historia es el de David, y es a partir de subjetividades de su personaje que nos acercamos a ese “altar” de la cubanía. En él priman figuras fuertemente arraigadas a las raíces culturales cubanas como Fernando Ortiz (también pueden apreciarse, en la biblioteca, tomos de sus obras de la Editorial de Ciencias Sociales de La Habana) y otras que habían sido en su momento cuestionadas por la Revolución, como José Lezama Lima que, justamente con su novela *Paradiso* (15), se erige como referente máximo de la película. También se escucha una canción de Pablo Milanés y en una conversación entre Diego y David se alude directamente a su paso por las UMAP (Unidades Militares de Ayuda a la Producción) (16). Se hace referencia a su vez a Ernesto Lecuona, quien murió fuera del país. Los referentes culturales a los que

alude la película no son azarosos. Claramente apuestan a una revisión de los “errores” (17) cometidos por la Revolución en el campo cultural y buscan promover una cubanidad más amplia, inclusiva y tolerante.

Es central en el conflicto del film una exposición que Diego promueve, compuesta por esculturas confeccionadas por su amigo Germán (Joel Angelino). En la escena en que Diego y David llegan por primera vez a la Guarida las esculturas se encuentran cubiertas con velos. Diego entonces las descubre para mostrarlas a David, desvelando algo hasta entonces velado en la cinematografía y la sociedad. Las esculturas mezclan motivos religiosos y marxistas de modo irreverente y revolucionario (18): un Cristo atravesado por hoces, un Karl Marx con una corona de espinas y un martillo. En una escena Diego y Germán discuten en torno a una serie de concesiones que el escultor decidió hacer para poder viajar y exponer su obra en el exterior. En el combate físico Germán toma en sus manos a la escultura de Marx mientras que Diego abraza la de Cristo, enfrentándolas. Podríamos entender que Germán termina por abrazar el marxismo acatando las objeciones que se le realizan para lograr un bienestar material mientras que Diego se mantiene firme en sus ideales, incluso si éstos lo llevan al sacrificio. Finalmente Germán, en una crisis emocional, toma un candelabro que estaba ubicado en el altar dedicado a la Virgen de la Caridad del Cobre y con él rompe la cabeza de Marx asestándole repetidos golpes. A partir de esta escena, y teniendo en cuenta las características mencionadas de las esculturas, parece mostrarse por un lado la mixtificación entre religión y Revolución (presente desde siempre en el pueblo) y por el otro, la lucha que parece darse entre ambas. La destrucción de la figura de Marx, constituido como una deidad, por un elemento vinculado con la religiosidad connota la ruptura con un marxismo rígido (se trata de una figura de yeso) al que se ofrecía una devoción religiosa, lo cual permite no sólo reflexionar sobre este tipo de costumbres arraigadas sino también dar paso a otro tipo de prácticas devocionales.

Otro paralelismo entre religión y marxismo se puede apreciar en dos imágenes ubicadas en la pared adyacente al altar de la Virgen. Por un lado, se observa una estampa de la Santísima Trinidad y a su lado una obra del artista cubano Esterio Segura en la que se puede apreciar a Marx, Engels y Lenin sobre una nube, rodeados por un halo de luz, aproximándose a Cuba sobre unos barcos que parecen emular a los de los conquistadores españoles. Parecería haber aquí también una crítica a la dependencia soviética que signó el destino del país en los años recientes y las nuevas deidades que trajo consigo, estableciendo un paralelismo entre ellas y la devoción católica traída por los conquistadores españoles.

Una apuesta interesante del filme consiste en mostrar la religiosidad no como acotada a los sectores más populares de la población (Nancy) sino también como fuertemente asida a sectores de gran formación intelectual (Diego). De todos modos, ambos parecen vivenciarla de

modo diferente. Si bien Diego establece un lazo profundo con su deidad, es una relación más informal: charla con ella e incluso la amenaza. Nancy, por su parte, asume la religión desde una ritualidad estandarizada: realiza un baño de amor a Oshún para amarrar a David y acude a un santero para que le tire los caracoles (diloggún) y le informe sobre el futuro de su relación amorosa. En el caso de Diego no hay rituales tan estandarizados sino más bien costumbres, como el ofrecimiento de flores o del primer sorbo de alcohol a los orishas (19).

A modo de cierre

A partir de la crisis del Período especial se reconoce en el cine un intento de reconstrucción de la cubanidad basado en la inclusión de sectores anteriormente relegados y en la visibilización de cuestiones previamente invisibilizadas. En esta reconstrucción, a su vez, se recuperan elementos constitutivos de la identidad cultural del país en sus estratos más primitivos, vinculados sobre todo a las características transculturales de la conformación de lo cubano. La práctica religiosa, en su carácter multisincrético, es uno de ellos (20). Confluyen en esto un cúmulo de factores: el intento de constitución de una comunidad inclusiva y fortalecida que hiciera frente a la crisis económica e impidiera una crisis política, la crisis de índole espiritual que conlleva la situación económica y que deviene en un incremento de la religiosidad en tanto asilo de la fe y, en lo cinematográfico, el recurso de la “plasticidad cultural” (Rama, 2007) ante la posible transculturación cinematográfica que implicaría el ingreso en regímenes de coproducción internacional y el compromiso asumido por los cineastas de plantear los grandes conflictos de la sociedad formulando posibles soluciones. *Fresa y chocolate* marca un punto de inflexión en este sentido, proponiendo la construcción de una identidad más inclusiva que cuestiona las concepciones petrificadas, tradicionalistas y ortodoxas de la cubanidad (que alcanzaron su punto más álgido en la década del setenta –momento en el que se ubica la acción del film- a partir del Primer Congreso de Educación y Cultura, el quinquenio gris y el ateísmo científico) y las renueva y amplía a partir de la construcción de personajes fuertes en los que se pueden apreciar características propias de las deidades más populares del sincretismo religioso, y una puesta en escena que propone la discusión y reflexión en torno a los vínculos entre Revolución y religión.

Notas

- (1) Basándose en la distinción efectuada por Miguel de Unamuno entre “hispanidad” e “hispanía”, Fernando Ortiz propone una distinción entre “cubanidad” y “cubanía”. Esta última permitiría “expresar esa plenitud de identificación consciente y ética con lo cubano”. La “cubanidad” sería la “condición genérica del cubano” mientras que la “cubanía” es “cubanidad plena, sentida, consciente y deseada; cubanidad responsable, cubanidad con las tres virtudes, dichas teologales, de fe, esperanza y amor” (Ortiz, 1964). En este trabajo optamos por el concepto “cubanidad” para dar cuenta de los lineamientos propios de la identidad cubana y utilizamos “cubanía” cuando se trata de la asunción consciente y sentida de esa cubanidad por un individuo que la encarna.
- (2) En esta década “el ICAIC sería visto como vanguardia en el pensamiento intelectual” (González, 2011: 141). En esos primeros años se realizaron películas que hacían hincapié en la gesta revolucionaria, como *Historias de la revolución* (Tomás Gutiérrez Alea, 1960) y otras que proponían una reflexión sobre cuestiones sociales, como es el caso de *La muerte de un burócrata* (Tomás Gutiérrez Alea, 1966), que hacía una lectura satírica sobre el burocratismo.
- (3) Resulta inevitable ver, en la descripción realizada por Solás, la figura de Diego, protagonista de *Fresa y chocolate*.
- (4) Entre ellas, Reynaldo González menciona Páginas del diario de José Martí (José Massip, 1971) en la que, si bien reconoce logros formales, considera que impera el afán pedagógico. También alude a una serie de filmes sobre la colonia popularmente conocidos como “negrometrajes”, en los que al trabajarse sobre la temática de la esclavitud se refería a los orígenes africanos de la cultura cubana (por ejemplo *El otro Francisco* [1974], *Rancheador* [1976] y *Maluala* [1979], dirigidos por Sergio Giral).
- (5) Por esta razón, refiere González, *Un día de noviembre* (Humberto Solás, 1972) tardó años en ser estrenada, ya que fue considerada como desalentadora debido a tratar sobre un hombre con impedimentos físicos y psíquicos.
- (6) En estas áreas, González habla de “aberrados métodos de despidos e intolerancias” (González, 2011:161).
- (7) La ley Torricelli de 1992, que llevaba el nombre de “Acta de la Democracia Cubana” y la ley Helms-Burton de 1996, bajo la denominación “Acta de la Democracia, Libertad y Solidaridad con Cuba” imponían, contrariamente a lo que sus nombres indicaban, mayores limitaciones en las libertades comerciales de Cuba con otros países, permitiendo a los Estados Unidos incautar embarcaciones que hubieran ingresado a puertos cubanos en los seis meses previos a su desembarco en el país, limitar los negocios con Cuba de multinacionales estadounidenses residentes en terceros países, negar visas a quienes comerciaran con Cuba y sancionar a ciudadanos estadounidenses que viajaran a Cuba, entre otras medidas.
- (8) Como parte de este proceso se produce la inclusión de otros sectores relegados, también manifiestos en *Fresa y chocolate*, como los emigrados y los homosexuales.
- (9) Entrevista con la autora, mayo 2013.
- (10) Las otras dos respuestas que reconoce son la “vulnerabilidad cultural” que sin ejercer resistencia renuncia a lo propio en favor de lo externo y la “rigidez cultural”, que rechaza drásticamente cualquier aporte nuevo, aferrándose a lo propio.
- (11) También las artes plásticas contribuyeron a la reflexión sobre el tema.
- (12) Un detallado estudio crítico sobre el film fue realizado por Carlos Campa Marcé en el libro Tomás Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío. *Fresa y chocolate*, editado por Paidós.
- (13) Este es el nombre que se da a los relatos sobre los orishas.
- (14) Coincidimos en esto con Campa Marcé quien plantea que “si se quiere hacer una apuesta por una patria cubana integradora y sin exclusiones, qué mejor ejemplo de integración que el sincretismo religioso tal y como se manifiesta en la santería” (Campa Marcé, 2002: 127).
- (15) La novela fue calificada en su momento como “pornográfica” por el gobierno cubano debido a su temática homosexual y Lezama Lima fue acusado de contrarrevolucionario en 1971.

- (16) Las UMAP existieron entre 1965 y 1968 con el objetivo de incorporar al trabajo comunitario (principalmente en el sector de la agricultura) sectores que no participaban del servicio militar obligatorio (por ejemplo religiosos y homosexuales). Cuestionamientos sobre el carácter discriminatorio de estas unidades condujeron a su cierre.
- (17) "Los errores no son la Revolución. Son la parte de la Revolución que no es la Revolución, ¿entiendes?", dice David a Diego.
- (18) Comprendamos aquí revolucionario como una de las acepciones que le confiere la Real Academia Española: "alborotador, turbulento".
- (19) Esto es así observado también por Campa Marcé (2002).
- (20) Algunas de las ideas presentadas en este trabajo fueron expuestas en el VI Coloquio Internacional La Diversidad Cultural en el Caribe, organizado por el Centro de Estudios del Caribe de Casa de las Américas en La Habana, del 18 al 22 de mayo de 2015.

Bibliografía

- Alonso, A. (1997), *Iglesia y política en Cuba revolucionaria*, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales.
- Álvarez Arce, M. (2006), *La transformación del discurso oficial y la representación del Modelo político cubano en la década de los noventa*, Seminario de tesis, México, Flacso.
- Anderson, B. (1993), *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Bolívar, N.; López, M. y N. Del Río (2007), *Santa Bárbara Changó ¿sincretismo religioso?*, La Habana, Editorial José Martí.
- Campa Marcé, C. (2002), *Tomás Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío. Fresa y chocolate*, Barcelona, Paidós.
- Castillo, L. (2007), *El cine cubano a contraluz*, Santiago de Cuba, Editorial Oriente.
- García Canclini, N. (2002), *Latinoamericanos buscando lugar en este siglo*, Buenos Aires, Paidós.
- García, M. (2003), "El enfoque gnoseológico en la problemática de la identidad cultural", *El cubano de hoy: un estudio psicosocial*, La Habana, Fundación Fernando Ortiz.
- González, R. (2011), *Cine cubano, ese ojo que nos ve*, Santiago de Cuba, Editorial Oriente.
- Martínez Heredia, F. (2006), *Socialismo, liberación y democracia. En el horno de los noventa*, La Habana, Ocean Sur.
- Monal, I.I (2003), "Algunas cuestiones gnoseológicas en torno a la identidad. La identidad socio-cultural como totalidad compleja", *El cubano de hoy: un estudio psicosocial*, La Habana, Fundación Fernando Ortiz.
- Ortiz, F. (1978), *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, Caracas, Biblioteca Ayacucho.
- Ortiz, F. (1964), "Cubanidad y cubanía", en *Islas 2* (VI), pp. 91-96.

Vol. 1, N.º 49 (enero-marzo 2016)

Rama, Á. (2007), "Literatura y cultura", *Transculturación narrativa en América Latina*, Buenos Aires, Ediciones El Andariego.

Ramírez Calzadilla, J. (1996), "La religión y los derechos humanos en Cuba", *Contracorriente. Una revista cubana de pensamiento* 6 (2) pp. 45-55.