

**Construir la diferencia en condiciones de igualdad.
Tres películas cubanas**

David Becerra Mayor

Universidad Autónoma de Madrid

Introducción

Es un lugar común, muy extendido dentro de la literatura anticomunista, afirmar que la construcción de un Estado socialista conduce irremediamente hacia la aniquilación de la libertad individual. Según este razonamiento, el *yo*—motor ideológico de la economía del libre-mercado y construcción simbólica del liberalismo— se ve tempranamente mermado, en una organización económica socialista, al diluirse o fundirse en un *nosotros* colectivo: el individuo *libre* desaparece en beneficio del bien común. Todos sus sueños, sus deseos, sus ambiciones, son borrados de pronto por un Estado totalitario que reprime la individualidad y la autonomía del sujeto para igualarle—homologarle, estandarizarle, uniformarle—al común de los mortales, con el objetivo de no desestabilizar una sociedad igualitaria y homogénea: el socialismo.

Claro que, como toda obra de propaganda, el argumento esgrimido por la ideología dominante del capitalismo no deja de ser un tópico poco o nada fundamentado. El crítico inglés Terry Eagleton, en su ensayo *¿Por qué Marx tenía razón?*, desgrana—para derrumbarlas inmediatamente—algunas de las objeciones que más habitualmente se le plantean a Marx y al marxismo. Una de las impugnaciones que se le

hace al marxismo no es otra que la referida, esto es, que el socialismo no es sino antítesis de la libertad individual. Eagleton, en un notable ejercicio de mimesis con el pensamiento hegemónico, transcribe las razones de quienes sostienen la imperfección de la obra de Marx en los siguientes términos:

El marxismo cree en un Estado todopoderoso. Tras abolir la propiedad privada, los revolucionarios socialistas gobiernan por medio de un poder despótico con el que ponen fin a la libertad individual. Así ha ocurrido allí donde el marxismo ha sido llevado a la práctica, y no hay motivos para suponer que eso vaya a cambiar en el futuro. En la lógica misma del marxismo está el que el pueblo ceda su lugar al partido, el partido ceda el suyo al Estado, y el Estado se inhiba finalmente ante la figura de un monstruoso dictador. Puede que la democracia liberal no sea perfecta, pero resulta infinitamente preferible a que nos encierren en un hospital psiquiátrico por tener la osadía de criticar a un gobierno salvajemente autoritario. (Eagleton, 2011: 188)

El socialismo—reza el tópico—impone la igualdad a golpe de represión y por medio de la estructuración de un Estado totalitario. A su vez, la *igualdad* supone un impedimento para construir la *diferencia*. Como en los relatos distópicos de Orwell, Huxley o Zamiatin (*1984*, *Un mundo feliz* o *Nosotros*, respectivamente), el sujeto político se convierte en un autómatas que, con paso marcial, camina obedeciendo las órdenes que le dicta el Partido.

Sin embargo, las profecías que relataban las distopías señaladas no se han hecho realidad en el socialismo, ni siquiera en un régimen totalitario, sino en un sistema que ha sido considerado como mejor de los mundos posibles, es decir, el “democrático” y “liberal” capitalismo avanzado. El Gran Hermano del que nos hablaba Orwell nos vigila a través de internet, como ha demostrado Julian Assange con *Wikileaks*, o más recientemente Snowden, pero también se evidencia esta cuestión al observar la presencia, cada vez más extendida, de cámaras de seguridad en las calles céntricas y comerciales de las grandes ciudades europeas—y también americanas. Todos estamos vigilados—perpetuamente vigilados. Por otro lado, el capitalismo ha hecho realidad la manipulación de los medios de información que anunciaban estos relatos distópicos: la prensa capitalista, lejos de responder a la verdad y deberse a la ciudadanía como debiera dictar toda ley sobre libertad de información, solamente responde ante los intereses de sus

dueños, las grandes multinacionales y el capital financiero. Pero más interesante todavía para lo que nos ocupa: el capitalismo—y esto lo ha analizado muy bien el sociólogo polaco Zygmunt Bauman (2007)—ha destruido los vínculos afectivos entre los individuos, convirtiéndolos en seres aislados, egoístas, incapaces de establecer relaciones sólidas con los demás. La solidaridad, el amor, la amistad, cuyo fin iba a llegar con el socialismo, según vaticinaban las novelas citadas, están en peligro de extinción en la sociedad capitalista. Bien parece que la ciencia ficción de ayer es la realidad capitalista de hoy.

Asimismo se le atribuye al socialismo—como se trasluce del párrafo de Eagleton sacado a colación—la renuncia del individuo de hacer uso de su libertad de expresión y de manifestar ideas políticas contrarias a las del Partido/Estado/dictador, para de este modo evitar el riesgo de terminar encerrado en un hospital psiquiátrico. Sin embargo, es en el capitalismo donde resulta prácticamente imposible tener ocasión de disentir con el poder. En primer lugar, porque quien posee los medios de producción de las palabras difícilmente habilitará un espacio, una tribuna de análisis o de opinión, a quien articule un discurso disidente, en el sentido que imprime Iroel Sánchez en su ensayo *Sospechosos y disidentes* (2013), esto es, como un discurso contra la norma y contra las reglas impuestas por el mercado y la globalización del pensamiento único; y, del mismo modo, quien cuestione el capitalismo, con un discurso desde la explotación y contra la explotación—que diría Juan Carlos Rodríguez (2013)—no estará sino abocado al silencio. De este modo lo señala el sociólogo cubano Jorge Ángel Hernández al estudiar la función del intelectual en la sociedad capitalista, donde “el carácter ‘problemático’, es decir, rebelde, antisistémico, de un artista determinado suele acarrearle la pérdida del espacio en el circuito profesional y, en consecuencia, su reducción por falta de sustento” (Hernández, 2011: 15). En segundo lugar, es cierto que el capitalismo no hace uso de la fuerza del Estado del modo en que emplearía la fuerza un sistema totalitario para reprimir la disidencia y para imponer su ideología, su forma única de pensar. No hace falta¹,

¹ Permítame el lector que me contradiga, o al menos que matice mis propias palabras. El capitalismo hace uso de la fuerza del Estado cuando se agudizan las contradicciones y entiende que una coyunta histórica concreta hace peligrar su posición dominante, entra en *crisis* y una fuerza emergente empieza a cuestionarle la hegemonía. En este sentido Antonio Gramsci fue muy

pues como señala en otro lugar Terry Eagleton, el capitalismo avanzado no precisa de métodos coercitivos para que el conjunto de la sociedad reproduzca su ideología; basta con que sus ciudadanos dejen de pensar, basta con desactivarlos políticamente y convertirlos en sujetos pasivos:

Muchas personas dedican la mayor parte de su tiempo de ocio a ver la televisión; pero si el ver la televisión *beneficia* a la clase dominante, no puede ser principalmente porque contribuya a transmitir su propia ideología al dócil populacho. Lo importante desde el punto de vista político de la televisión probablemente es menos el contenido ideológico que el acto de contemplarla. El ver la televisión durante largos periodos de tiempos confirma funciones pasivas, aisladas y privadas de las personas, y consume mucho más tiempo del que podría dedicarse a fines políticos. Es más una forma de control social que un aparato ideológico. (Eagleton, 1995: 59)

El capitalismo ha logrado, sin emplear una violencia física explícita, imponer el “pensamiento único”, que diría Ignacio Ramonet (1995: 1). Aunque se acusó—y se acusa—al socialismo de mermar la individualidad de las personas, de aniquilar su libertad de pensamiento, de reprimir la diferencia y la diversidad, lo cierto es que no ha sido sino el capitalismo quien más ha contribuido en la estandarización, a una escala global, de los individuos por medio de la colocación de sus mercancías. Ni siquiera un muy avezado experto en pasatiempos sería capaz de encontrar las siete diferencias entre un estudiante de clase media de una universidad de América Latina y un estudiante europeo o norteamericano: visten igual, piensan igual, leen los mismos libros, ven las mismas películas y escuchan la misma música. La americanización de la vida—y no el socialismo—es la causante de la pérdida de la identidad; una pérdida que no sólo repercute en lo individual, sino también en lo cultural. En el capitalismo avanzado y global, se pierden los referentes culturales, incluidas aquellas tradiciones más ancestrales, a cambio de unos pantalones vaqueros, una recalentada hamburguesa de carne procesada o el estridente estribillo de una canción de moda. Si

claro en “Análisis de las situaciones: las correlaciones de fuerzas”, un texto donde el marxista italiano señala que cuando se dan contradicciones insalvables que hacen peligrar la conservación de la estructura política dominante, el bloque histórico en el poder no puede sino hacer uso de la violencia para reprimir el avance de las fuerzas antagónicas (Gramsci, 2011, III: 1578-1589). En la Europa en crisis actual la formulación gramsciana se hace más evidente que nunca, pues los distintos Estados, cuyos regímenes padecen una crisis de legitimidad sin precedentes, responden con violencia y represión ante los reclamos y las reivindicaciones de una ciudadanía que lucha contra la política neoliberal de sus gobiernos.

hiciéramos balance, ciertamente saldríamos perdiendo. Ya lo dijo, en una conferencia pronunciada en la Universidad Autónoma de Santo Domingo, el 24 de agosto de 1998, Fidel Castro Ruz:

Es muy triste cuando uno escucha, y es verdad, que si se hace una encuesta entre los niños latinoamericanos, si se les pregunta a muchos niños mexicanos quienes eran Hidalgo y Morelos, o si se les pregunta a los centroamericanos quién era Morazán, o en América Latina quién era Bolívar, y no saben quién era Bolívar, y, en cambio, una inmensa mayoría de esos niños saben quién es Mickey Mouse. Esa es la herencia cultural que nos están dejando, destruyendo los valores más apreciados de nuestras vidas, de nuestros pueblos, de nuestras naciones, de nuestras comunidades. (Castro Ruz, 2000: 48)

No es, pues, el socialismo sino la globalización—la última fase del imperialismo capitalista—quien crea una sociedad culturalmente homogénea, destruyendo cualquier atisbo de libertad individual.

Como vamos a tratar de mostrar—y aun de demostrar—en las siguientes páginas, a través de tres ejemplos extraídos del cine cubano, el socialismo, un sistema económico y social que persigue la igualdad entre todos sus ciudadanos, no merma la individualidad—la libertad individual—de los sujetos; al contrario, construye *diferencia*. Antes, sin embargo, de adentrarnos en el análisis de las tres películas (*Una novia para David*, 1985; *Fresa y chocolate*, 1993; *Habanastation*, 2011), es preciso establecer y definir, aunque sea de forma sucinta y por ende superficial, dos dicotomías que van a resultar clave a la hora de abordar la cuestión que nos ocupa: la dicotomía entre *igualitarismo* e *igualdad*, y entre *diferencia* y *discriminación*. El concepto *igualitarismo* suele confundirse con *igualdad* sobre todo en textos de ideología neoliberal, al ser concebido como el rechazo a la *alteridad*, a la *diferencia* y, por extensión, a la individualidad. El *igualitarismo*, al tratar a todos los ciudadanos por igual, sin considerar la idiosincrasia de cada individuo, terminaría por desatender las necesidades singulares de cada individuo concreto, constituyendo un acto de injusticia palmaria. Pero como recordó el Presidente Raúl Castro, en su primer discurso ante el Parlamento cubano, “igualdad no es igualitarismo”, al argumentar que “socialismo significa justicia social e igualdad, pero igualdad de derechos, de oportunidades, no de ingresos” (Castro Ruz, 2011). Se trata, pues, de construir *diferencia* en condiciones de *igualdad*, de permitir a sus ciudadanos que desarrollen sus aptitudes individuales y

de celebrar su *alteridad* sin que ésta sea considerada como un rasgo negativo, discriminatorio.

Del mismo modo que *igualitarismo* no es lo mismo que *igualdad*, tampoco debe confundirse la *diferencia* con la *discriminación*. Para aclarar la dicotomía diferencia/discriminación, creo que resulta muy esclarecedor el siguiente ejemplo literario. La escritora española Almudena Grandes escribe, en el prólogo que abre su libro de relatos *Modelos de mujeres*, que hablar de “literatura femenina” supone una discriminación en toda regla hacia las mujeres. Su argumento es más o menos el siguiente: ¿Por qué cuando hablamos de Shakespeare o Joyce o Cervantes o Borges hablamos de literatura “sin adjetivos”, “a secas”, “en mayúsculas”, “universal”, y sin embargo cuando hablamos de escritoras le añadimos a continuación el epíteto, siempre innecesario en la opinión de la autora, “femenina”? ¿Por qué las obras escritas por mujeres, prosigue su argumento, tienen que renunciar a ser calificadas como literatura “a secas” y se tienen que ser siempre adjetivadas? Para Almudena Grandes el adjetivo “femenina” es discriminatorio, pues expulsa a las mujeres del canon literario dominante, compuesto exclusivamente por hombres. Pero, ¿el empleo del adjetivo es verdaderamente discriminatorio o, al contrario, expresa *diferencia*? Almudena Grandes lo tiene muy claro, ya que para ella—y así lo expresa en el prólogo de *Modelos de mujer*—su género no es *significativo*; al contrario, se encuentra en el mismo nivel que “la aversión que me inspiran las coles de Bruselas” (Grandes, 1996: 17). La afirmación, además de ser un auténtico despropósito, deriva de una concepción de la realidad en la que toda presencia de *diferencia* o *alteridad* es un síntoma de *discriminación*, cuando de lo que se trata en realidad es—y esto lo han entendido muy bien las escritoras feministas—de subrayar la *huella* de la *diferencia* histórica que existe entre el hombre y la mujer, en una sociedad patriarcal basada en la explotación de un género sobre el otro, desde la división del trabajo originaria, basada en la *infraestructura ontológica* de la que hablaba Simone de Beauvoir (2008: 119) hasta la violencia machista actual o la discriminación salarial que sufre la mujer en las sociedades capitalistas. Negar la *diferencia*—y hacerlo además en nombre de resolver la *discriminación*—supone borrar la huella de la explotación que persigue a la mujer desde los albores de la humanidad; situar esa *diferencia*—la

explotación histórica—al mismo nivel que un desagrado gastronómico es no solamente una falta de sensibilidad, una *boutade*, sino también una falta autoconciencia de su propio género. Esta es, pues, la oposición entre *discriminación* y *diferencia*.

Una vez aclarados los términos, prosigamos.

En las siguientes páginas, lejos de la propaganda anticomunista y de sus tergiversados clichés, vamos a tratar de mostrar cómo en una sociedad igualitaria—en estricto: sin explotación—como la socialista de Cuba, es posible construir *diferencia* en condiciones de igualdad. Para demostrarlo vamos a tomar como ejemplo tres películas cubanas, producidas y estrenadas en décadas distintas, para, a través de sus análisis, ver cómo en condiciones de igualdad también existe la *diferencia* y, en consecuencia, el conflicto que genera esta diferencia. La *diferencia*, genera conflicto y el conflicto siempre tiene que ir acompañado de una pregunta: ¿cómo resolverlo?, ¿eliminando la *diferencia* o asumir la *alteridad* como un carácter propio de la pluralidad y la diversidad de una sociedad compleja? Vamos a observar cómo en las tres películas sus protagonistas presentan conflictos de *alteridad* muy distintos entre sí. En la película dirigida por Orlando Rojas en 1985, *Una novia para David*, el elemento distintivo es físico, tiene que ver con el desajuste que sufre su protagonista Ofelia con el canon de belleza imperante. *Fresa y chocolate*, película de Tomás Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío, de 1993, plantea el tema de la homosexualidad, un rasgo que fue motivo de discriminación durante un periodo de tiempo en la sociedad cubana (pero no sólo en la cubana). Por último, observaremos cómo en la *opera prima* de Ian Padrón, *Habanastation*, de 2011, la *diferencia* entre los dos niños protagonistas es estrictamente social y económica, una cuestión fundamental para la construcción de una sociedad socialista, y que nos obligará a retomar los conceptos de *igualdad* e *igualitarismo* presentados más arriba.

En cualquier caso, se trata de analizar a partir de tres películas muy significativas del cine cubano, el modo en que se construye la diferencia en condiciones de igualdad, como se anuncia en el título de este ensayo.

Una novia para David

Una novia para David, un film dirigido por Orlando Rojas sobre el guión de Senel Paz, se estrenó en Cuba en 1985. La década de los ochenta fue sin duda una etapa muy significativa para la producción cinematográfica cubana, ya que supuso la reconciliación entre el público y la industria de cine nacional. En palabras de Marta Díaz y Joel del Río, autores del imprescindible ensayo *Los cien caminos del cine cubano*, “lo más destacado del cine cubano en los años ochenta fue, entre otras muchas cosas, el rescate del público masivo” (Díaz-Del Río, 2010: 59). Este hecho no puede considerarse baladí, pues permitió que se consolidara la industria audiovisual en Cuba, logrando que “entre 1980 y 1989 el ICAIC [Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos] [participara] en la creación de setenta largos de ficción, cuarenta y cuatro de ellos dirigidos por cubanos” (*Ibid.*: 61).

El éxito en taquilla del cine cubano de la década de los ochenta y su desarrollo como industria no puede entenderse sin la incorporación de un nuevo elemento, hasta el momento prácticamente inédito: la coproducción. Esta forma de financiación, que se inaugura con *Cecilia*, una de las más relevantes obras del cine cubano, producida en 1981, bajo la dirección de Humberto Solás, fue ciertamente ventajosa tanto para la producción como para la distribución de las películas. La coproducción, principalmente con España, o con diversos países de Latinoamérica, como mecanismo de financiamiento multinacional, “se hizo insustituible para la existencia y desarrollo del cine latinoamericano en general” (*Ibid.*: 64). También contribuyó al éxito comercial del cine de los ochenta la incorporación a la gran pantalla de actores populares, que habían alcanzado la fama trabajando para la televisión y el teatro, como también sirvió para relanzar la industria cinematográfica la utilización de géneros de mayor agrado entre un público amplio.

No obstante, resulta indispensable señalar que el cine a favor de taquilla suscitó asimismo discrepancias y debates en torno a la función del cine, ya que, como recuerda Ambrosio Fornet, había quien pensaba que

...como fenómeno estético, el cine cubano ya no tenía nada que ofrecer porque, tratando de complacer al público, se había convertido, simplemente, en “artesanía de rutina”; y otros, en fin, aconsejaban esperar antes de hacer un diagnóstico

demasiado tajante, pues al parecer se estaba ante una crisis de desarrollo que no era privativa del cine, sino que abarcaba otros campos de la cultura y, en general, de la vida del país. (Fornet, 2001: 12-13. *Apud* Díaz-Del Río, 2010: 61-62)

No en balde, este periodo fue “tildado con frecuencia de populista, concesivo y complaciente” (Díaz-Del Río: 71) y “los años 80 constituyen la década cuya producción cinematográfica ha sido peor valorada por los críticos cubanos de cine”, a pesar de que “posiblemente sean millones los espectadores que dentro y fuera de Cuba recuerden con devoción algunas de estas películas ‘intrascendentes’ y ‘ligeras’ por encima de los films de culto ‘obligatorio’ designados por los especialistas y estudiosos” (*Ibid.*: 72).

Ante la “artesanía de la rutina” de la que hablaba Fornet, o el carácter intrascendente o ligero a la que hacen referencia Díaz y Del Río, que hizo del cine un espectáculo complaciente y sin profundidad, Orlando Rojas, director de *Una novia para David*, decidió apostar por un arte incómodo, como así lo sostiene en una entrevista que le realizó Antonio Mazón para la revista *Cine Cubano*:

El arte complaciente y triunfalista para mí no es arte. El arte que no crea polémica no es arte. Criticar que no haya pan o que el pan esté malo tampoco es materia de arte. Es materia de artículos periodísticos. El gran arte no pasa por la crítica cotidiana e inmediateista. Pasa por la reflexión, la profundidad de análisis, la belleza, por la consecución de imágenes bellas, contradictorias, punzantes, y eso hay que lograrlo en todas las artes (...) tenemos que hacer obras incómodas. Estoy por un arte incómodo. (*Apud* Díaz-Del Río, 2010: 62)

El cine—el arte, en general—no debía contentarse con agradar al espectador, complacerle, hacerle pasar un buen rato por medio de una historia entretenida, sino retarle intelectualmente, invitarle a la reflexión, enfrentarse al espectador, debatir con él. En definitiva, incomodarle en el confort de la butaca. Y es en este contexto en el que hay que enmarcar *Una novia para David* para una correcta interpretación de la película.

Una novia para David, ambientada en 1967, cuenta la historia de David, un adolescente procedente de la zona rural, que llega becado a La Habana para realizar sus estudios preuniversitarios y preparar, en la ciudad capitalina, su ingreso a la Universidad. La trama es aparentemente sencilla, pues, en su superficie, el film relata el conflicto

interior de un protagonista que se debate entre elegir como novia a Olga u Ofelia, dos personajes que tanto en lo físico como en lo intelectual aparecen contrapuestos en la gran pantalla. Olga es guapa y seductora, y acaso proviene, a juzgar por su casa, de una buena familia, pero carece de los valores humanos, políticos y de la integridad que ostenta la fea y gorda Ofelia, quien además es la responsable política del grupo estudiantil. En apariencia, se trata de una película sobre una elección amorosa, sin más. Pero la película nos invita a no permanecer en su estructura superficial, sino a sumergirnos en las profundidades simbólicas que nos propone. En su estructura narrativa subyace, pues, toda una ideología sobre la voluntad, sobre la posibilidad de elegir libremente, sin tener en cuenta los prejuicios ni las presiones de los demás. En este sentido, su director afirmó, en despacho informativo de la Agencia EFE, el 23 de septiembre de 1986, después de la presentación de la película en la Festival Internacional de San Sebastián, que *Una novia para David* “es una película sobre la libertad de elección (...). Traté de no ser maniqueísta y de crear personajes complejos y contradictorios, no hay ninguna voluntad de transmitir un mensaje moralista” (*Apud* Díaz-Del Río, 2010: 326). Para construir la complejidad y las contradicciones de los personajes, Orlando Rojas y Senel Paz construyen el personaje de David y lo introducen en un espacio en el que sea posible debatirse entre sus deseos individuales y las presiones externas que condicionan—o tratan de condicionar y aun de determinar—su vida.

El albergue y el preuniversitario, los dos espacios en los que conviven los personajes y en los que acontece la mayor parte de la trama, constituyen lugares idóneos para la lucha, el enfrentamiento y la represión entre sus distintos habitantes. Hay que señalar, no obstante, que no nos estamos refiriendo, cuando hablamos de represión, de que exista una estructura superior que, desde su posición jerárquica, pretenda imponer un orden, sino de lo que el filósofo francés Michel Foucault (1978) denominó la “microfísica del poder”, esto es, el enfrentamiento entre distintos individuos que, en posición de igualdad, en una estructura horizontal, se enfrentan para conquistar un espacio, un poder simbólico, ganarse el respeto de los demás. El personaje que representa este poder *simbólico* es Miguel, “líder informal, machista y lleno de dobleces ideológicas, [que] iniciará al protagonista en las

supuestas bondades de la vida citadina, presentada por él como panacea del éxito económico y el amor libre, sin compromisos afectivos de ninguna índole” (López, 2008). Bien pronto aprende David los códigos del entorno, como se infiere de la escena en la que el protagonista entra en contacto por primera vez con los que serán sus compañeros, en la habitación que compartirán durante el curso, cuando se encuentra a los chicos imitando a Ofelia y, de inmediato, le preguntan al recién llegado si le gustan las gordas. Porque Ofelia, por su físico, es objeto de burla por parte de sus compañeros de aula. Es la *diferente*, y precisamente por su *diferencia*, sufre la marginación y el desprecio. En su primer encuentro con Ofelia, David lo comprueba: a Ofelia se le han caído al suelo unos libros y David, gentilmente, le ayuda a recogerlos; entablan su primera conversación sobre Hemingway y sobre su cargo de responsable político—de “Agitación y propaganda”, dice ella. Los compañeros de David observan desde lejos la escena, pero no tardan en acercarse a la pareja, a rodearles en un corro, tarareando en torno a ellos la melodía de la marcha nupcial, al grito de “que se besen”.

La estructura de la película se sostiene sobre la dialéctica dentro/fuera que se corresponde a otra dialéctica, igualmente crucial en *Una novia para David*, que es la que marca la oposición entre libertad/represión. En el interior de los individuos late su libertad, su voluntad, sus deseos para construir una vida plena y autónoma; pero existe asimismo una presión *exterior*, un *afuera*, que les obliga a repensar sus sueños, a reconducir sus vidas; el entorno en el que los personajes viven les impone una forma de vivir distinta a la que sus sentimientos les guía. Pero, del mismo modo, la dialéctica entre el *interior* y el *exterior* se concentra en los personajes de Ofelia y de Olga: si bien en la primera, su *afuera*—su cuerpo—es negativo, pues no encaja en el canon de belleza imperante y en consecuencia sufre la ingratitud de sus compañeros, sí tiene un *interior* que David, al final del film, sabrá valorar; al contrario, Olga tiene un *exterior*, es guapa y atractiva, pero David la encontrará vacía, sin *interior*. El triángulo entre Ofelia, Olga y David pone de manifiesto esta tensión dialéctica.

El segundo encuentro de David con Ofelia es mucho más íntimo que el primero y, en esta ocasión, no es fruto de un encontronazo fortuito. Los dos protagonistas van al cine a ver una película de Chaplin y luego a tomar un daiquirí como los que tomaba Hemingway; pero la

magia de la cita se desvanece al regresar al albergue, cuando David le pide a Ofelia que se le adelante, excusándose el protagonista con tener que ir a la farmacia. David no se atreve a mostrarse en público con Ofelia, a sacar de la clandestinidad sus sentimientos. Teme que los vean llegar juntos. Lo mismo ocurre más avanzada la trama, en el patio del preuniversitario, cuando David se esconde tras una columna mientras habla con Ofelia, para que sus compañeros de aula, situados en la balconada, no lo vean hablando con ella, acaso para evitar que las dianas envenenadas, que en forma de burla recibe Ofelia, no le alcancen también a él. Parece que David ya ha escarmentado y ha aprendido los códigos imperantes en la micro-sociedad que es el preuniversitario. David, en un primer momento, parece querer rehuir a Ofelia, pues no quiere, como ella, convertirse en un *otro* desplazado o aniquilado, en el *diferente* que no merece ser aceptado por la tribu. Y se esconde tras la columna.

El problema es que David se ha enamorado de Ofelia. Pero existe una presión por parte del entorno—el *afuera*—que le impide actuar según dictan sus sentimientos—el *adentro*. La presión externa va a constituir un obstáculo para que Ofelia y David puedan amarse libremente. Para erigirse como *sujeto respetable y respetado* en la micro-sociedad que habita, David no puede relacionarse—ni verse relacionado—con un sujeto que representa lo contrario a lo que tiene *valor* en ese escenario. Por ello David empieza a conquistar a la guapa y popular Olga, convirtiendo a la mujer en un objeto, en el trofeo que se adquiere de una conquista. La conquista de Olga tiene que representar para David su ascenso simbólico en la micro-sociedad que es el preuniversitario, su integración definitiva en el grupo de amigos. Olga, como el objeto máspreciado entre los estudiantes, convertirá a quien la conquiste en el jefe de la manada. El problema es que David, el más capacitado para la gesta, ya que a Olga parece gustarle nuestro protagonista, no se siente atraído por Olga. Cuando sale con ella y esta le cuenta sus sueños de convertirse en una famosa actriz de cine, imaginándose como protagonista en una secuela de *Lucía*, y solamente preocupada por el maquillaje y las dietas, David, la encuentra demasiado superficial, y parece añorar los buenos ratos, de conversaciones agradables y risas, que pasa con Ofelia. Pero, a pesar de todo, David ha salido con Olga y, para acudir a esta cita, ha dejado

plantada a Ofelia, con quien también había quedado esa misma noche. Parece que David, en su primera elección, ha optado por el *exterior*: la cita con Olga representa que ha elegido guiándose por un criterio de belleza y no por sus sentimientos, y por la presión *externa*—de sus compañeros del preuniversitario—que le empujan a decantarse por Olga. David olvida su *interior*—sus sentimientos—y cede a lo *exterior*.

Pero la trama avanza y David recapitula. El punto de inflexión se localiza en una escena crucial de la película, en la que Ofelia y David se citan para cenar en el famoso restaurante habanero Floridita. La conversación que mantienen gira en torno a la construcción del “hombre nuevo” que ha de emerger de la Revolución y sobre los defectos que tienen todos los hombres y mujeres. El “hombre nuevo”, dirá Ofelia, no puede ser un “comemierda” ni ser un “cobarde”, tiene que imponerse a las presiones y luchar por lo que quiere; lo contrario, concluye Ofelia, “es una traición, una traición o no sé a quién: a ti, a ella, hasta a la Revolución, David”.

Traicionarse a sí mismo es, a su vez, una traición a la Revolución. Esta cuestión es clave para lo que venimos señalando: la Revolución, a pesar de los lugares comunes que impone la propaganda anticomunista, no puede aniquilar al sujeto, impedir que actúe con voluntad, que desarrolle su libertad individual. Y si esto ocurre no podrá sino tildarse de un error, pero, como veremos, y como le recuerda David a Diego en *Fresa y chocolate*, “los errores no son la Revolución. Son parte de la Revolución que no es la Revolución”. La Revolución tiene que garantizarle al individuo su realización de forma autónoma y plena, sin presiones ni imposiciones externas. Porque como dice Juan Carlos Rodríguez, parafraseando a Bertolt Brecht, “el único camino [hacia el socialismo] será el basado en el egoísmo, en la felicidad del *yo*” (Rodríguez, 2013: 222).

El comunismo no puede olvidar el *yo*, la felicidad del sujeto, y así lo muestra *Una novia para David*. La escena final, con un punto de suspense dramático, refuerza esta noción: “Va a ocurrir algo sensacional: David va a sacar a bailar a la mujer de su vida”. Un primer plano de Olga, un primer plano de Ofelia, y unos segundos de tensión. ¿A quién escogerá? ¿Obedecerá a las presiones *externas* para constituirse en *sujeto* respetado por la la micro-sociedad que es el preuniversitario, quedándose con la guapa pero superficial Olga? O, por

el contrario, ¿hará caso a sus sentimientos, mirará a su *interior* y valorará que “lo bello se lleva dentro”, como suena en la banda sonora del film, compuesta por Pablo Milanés, y se irá con Ofelia, la *otra* desplazada, que es a quien verdaderamente ama? David no se traiciona a sí mismo y por consiguiente no traiciona a la Revolución, y se queda con Ofelia, a pesar de las presiones del entorno. La reconciliación entre Ofelia y David, ese beso final, que sin duda nos recordará al abrazo final de *Fresa y chocolate* y al final de *Habanastation*, supone el triunfo del *diferente*. El amor de David por Ofelia representa la legitimación del *diferente*, del sujeto *marginado* por la sociedad precisamente por su *diferencia*, del *otro* desplazado; su amor significa la incorporación definitiva a la normalidad cotidiana del *diferente*. Este amor, que solo podía funcionar anteriormente en la clandestinidad de las columnas o lejos del preuniversitario y sus miradas inquisidoras, ahora se ha hecho *público*, se ha normalizado. Al final, lo que parecía clamar la canción de la banda sonora del film se ha hecho realidad: David ama a Ofelia “como soy” y “sin temor”, la ama aunque sea—o acaso porque es—*diferente*, y ha sabido valorar su *diferencia*, sin miedo a las represalias que, en forma de burla, puede sufrir en el preuniversitario a partir de ahora. David ha reafirmado su individualidad, ha actuado según sus sentimientos (su *adentro*) y no según las presiones del entorno (el *afuera*). Ya no teme el qué dirán y por ello, como dicen unos versos de la banda sonora, “quiero gritar que te amo / y que todos oigan mi grito”.

Pero—y recordemos las palabras citadas de Orlando Rojas—*Una novia para David* no es solamente una película sobre la libertad de escoger el amor, sino sobre la libertad de elección en abstracto. Es decir, sobre las posibilidades que tiene el sujeto de realizarse como un individuo libre y autónomo. Y lo muestra la película en un ambiente donde a veces las sugerencias se confunden con las imposiciones y la influencia del entorno, más que influir, acaba determinando las decisiones de los individuos—aunque, como hemos visto, al final David sabe imponerse a ello. No es, por lo tanto, casualidad que, de fondo, se ponga en escena una cuestión histórica crucial para el devenir de la Revolución Cubana, en un momento en que parecía que su camino se bifurcaba en dos direcciones contrapuestas: o hacia la aniquilación de la libertad individual, o hacia la realización del sujeto libre. Nos estamos refiriendo a la política de regularización del acceso universitario, donde

el Estado proponía—que no imponía—unos itinerarios a los estudiantes en función de las necesidades de la nación. En el momento de la enunciación de la película, que recordamos se desarrolla en 1967, la República de Cuba requería maestros y Ofelia, la responsable política del grupo, trata de convencer a sus compañeros para que, en contra de sus deseos de realizar tal o cual carrera académica, se matriculara en Pedagogía para abastecer de maestros las escuelas de la Revolución. Esta política generó tensiones, como así lo recoge *Una novia para David*. No obstante, llama poderosamente la atención que sea precisamente Miguel, quien más presión ejerce sobre David, el que más reticencias muestre ante la campaña de captación de estudiantes. En una conversación que mantienen varios estudiantes en el patio del preuniversitario, uno de ellos afirma que “yo quería estudiar Arquitectura pero comprendo que si hay que sacrificarse, mira, mi hermano...”; ante lo cual, Miguel, que siempre ha querido ser ingeniero, reacciona espetándole: “mira, yo te comprendo, pero lo que me molesta es la presión, que venga alguien a decidir por mí”. A Miguel no le gusta que nadie decida por él; Miguel ha descubierto que él también tiene *interior*, sueños, voluntad, y que no le gusta que nadie, desde el *exterior*, le presione, le invite a cambiar sus sueños. Sin embargo, Miguel, constantemente a lo largo del metraje, ha estado ejerciendo presión a sus compañeros, para que actúen de una forma y no de otra, como bien ha experimentado esa presión David.

Esta conversación puede entenderse como el núcleo metonímico de la película. La libertad de elección de David, al final de la misma, no es sino una representación simbólica de la realización del sujeto libre, autónomo y pleno, que aunque *Una novia para David* focalice la trama en el amor, también nos está hablando, de forma más o menos explícita, de la libertad de cada cual de elegir su propio destino, en lo amoroso, pero también en lo académico y lo profesional, al margen de presiones externas. De la misma manera que David ha elegido a Ofelia a pesar de las presiones del entorno, muchos estudiantes seguramente habrán elegido sus carreras académicas según sus propios intereses e inquietudes, desoyendo y aun desobedeciendo las sugerencias que les hacía el Estado para cubrir las necesidades de la sociedad cubana. Quizá, como dice un compañero que participa en esta conversación, yendo cada uno a lo suyo, “no llegaremos al comunismo en el año

3000”, y tal vez sea cierto. Puede que si cada uno de los miembros que compone la sociedad obedece únicamente a su *interior* y no actúa en función del bien común, la Revolución tardará años en consolidarse, pero al menos no se podrá decir que por el camino alguien ha visto mermada su libertad individual. Y esto es un éxito de la Revolución, porque ha permitido que, a pesar de los esfuerzos por construir la *igualdad*, no ha olvidado que de su triunfo depende que el individuo pueda construir su *diferencia*. Porque traicionarse a uno mismo es, en cierto modo, una traición a la Revolución.

Fresa y chocolate

El contexto histórico en que se rueda *Fresa y chocolate*, estrenada en 1993, bajo la dirección de Tomás Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío, es bien distinto al anteriormente descrito. El denominado “periodo especial”, que nace tras la descomposición de la Unión Soviética y el recrudecimiento del bloqueo usamericano sobre la isla, golpea a la sociedad cubana en su conjunto. La desaparición de un aliado político y comercial de la envergadura de la URSS deja en una situación de asilamiento a Cuba, con una economía mermada y sin una política de alianzas fuerte a nivel internacional. De esta manera lo describe Fidel Castro:

Quando la URSS y el campo socialista desaparecieron (...), el país sufrió un golpe anodante cuando, de un día para otro, se derrumba la gran potencia y nos dejó solos, solitos, y perdimos todos los mercados para el azúcar y dejamos de recibir víveres, combustible, hasta la madera con que darles cristiana sepultura a nuestros muertos. Nos quedamos sin combustible de un día para otro, sin materias primas, sin alimentos, sin artículos de aseo, sin nada (...). Nuestros mercados y fuentes de suministros fundamentales desaparecieron abruptamente. (Castro Ruz-Ramonet, 2006, cap. 17: 5)

En esta coyuntura la industria del cine, que es la que nos ocupa, no corrió mejor suerte. Como nos recuerdan Marta Díaz y Joel del Río, el “periodo especial” dejó a la cinematografía cubana “en una situación de precariedad tecnológica y crisis financiera” (Díaz-Del Río, 2010: 73) que provocó la disminución de “la producción del ICAIC a sus niveles históricos más bajos” (*Ibid.*: 83). La crisis que golpea a Cuba modifica no solo el modo de producir películas, cuya industria se tiene que adaptar a una producción más austera que en décadas anteriores, sino

que cambia también el contenido de las obras que a partir de este modo empiezan a filmarse. El contexto político y social parece dar rienda a lo que, a finales de los ochenta, proclamaba Orlando Rojas, y empieza a emerger con fuerza el denominado “cine incómodo”. De este modo, Marta Díaz y Joel del Río afirman que

...en la última década del siglo XX se percibe el ánimo por trascender lo descriptivo que había signado los años 80 (...). Los cineastas comienzan a adentrarse con nuevas luces en la realidad, calando hasta las esencias, sin aplazar por más tiempo la atención a sujetos dramáticos como el éxodo y el exilio, el deterioro físico y moral del entorno, visto desde un cierto escepticismo. (*Ibid.*: 78)

En el cine de la década de los noventa se convierten en elementos dominantes rasgos que, en los ochenta, y como hemos visto en el análisis de *Una novia para David*, aparecían como emergentes. En esta nueva etapa del cine cubano, se va a poner el foco sobre la *diferencia*, sobre la *otredad*, desde una perspectiva autocrítica. Así nos lo recuerda Frank Padrón en *Sinfonía inconclusa para cine cubano*:

...una apertura política e ideológica en los círculos oficiales, que, según todo parece indicar, han llegado a comprender que procesos revolucionarios como el cubano se consolidan y fortalecen no solo con la autocrítica, sino con la diferencia, con la otredad en las voces y los criterios. O por lo menos no le perjudican en absoluto (...) ahora saldrán a la palestra temas golpeantes, de urgente tratamiento, que estaban sencillamente preteridos, o eran mero tabú: la corrupción administrativa, la doble moral, la creación artística, el exilio, la religiosidad, y ciertas tendencias sexuales hasta entonces silenciadas (concretamente el homosexualismo) ocupan el centro de la escena fílmica, o al menos un lado importante de ella (Padrón, 2008. *Apud* Díaz y Del Río, 2010: 80-81)

El cine de los noventa supone, nuevamente en palabras de Díaz y Del Río, “la bifurcación del cine respecto al discurso que proclamaba el triunfo luminoso del socialismo” (Díaz y Del Río, 2010: 82). Por este motivo,

...todos los ensayos sobre el cine de estos años coinciden en señalarle la inclinación a mostrar los índices de subdesarrollo y marginalidad, la sublimación de poéticas inspiradas en el desgaste y el deterioro. Se absolutiza el canto a la ruina y la suciedad, a la desesperanza, la claustrofobia, el margen, la otredad (...), sentir dominado por la frustración y la impotencia, observan la pobreza y el subdesarrollo imperantes—a pesar del esfuerzo de la Revolución por solucionarlos—atestiguan la incapacidad para elevar el nivel de vida y menguar la precariedad material de los cubanos. (*Ibid.*: 81)

En este clima es en el que se produce la película *Fresa y chocolate* de Tomás Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío, basada en el relato de Senel Paz “El lobo, el bosque y el hombre nuevo”.

Si bien no en su temática, en su estructura profunda *Fresa y chocolate* guarda muchas similitudes con el film anteriormente analizado. Si en *Una novia para David* toda la trama se encamina hacia la aceptación del *diferente*—encarnado en el personaje de Ofelia—, *Fresa y chocolate* trae a escena la lucha de otro ser marginado, ahora no en una micro-sociedad como podía ser el preuniversitario, sino en la sociedad cubana, que lucha para que su *diferencia*, en vez de ser motivo de *discriminación*, sea asimilada, normalizada, reconocida. El tema, claro, es mucho más espinoso en *Fresa y chocolate*, pues, a diferencia del que mostraba la película de Orlando Rojas, en la de Gutiérrez Alea y Tabío no se trata solo de una cuestión social, sino también política:

[*Fresa y chocolate*] está diseminada de numerosísimas alusiones a la represión de la homosexualidad en la Cuba actual y a la condición de marginado a la que el denominado “diferente” debe someterse. Ya de por sí, la reducción de la libertad individual es un problema político; y aún más si se consideran efectos consecuentes que llevan a revisar ciertas posiciones e inducen a alejarse de ideologías en las cuales en el fondo se quisiera continuar creyendo. (Cusato, 2004: 124)

Porque la homosexualidad parecía una condición no admitida por los representantes de la Revolución, según se extrae del visionado de la película. Lo que *Fresa y chocolate* muestra no es que Diego, el personaje magistralmente interpretado por Jorge Perugoría, sufra el desprecio de una sociedad homófoba, como pudiera ser la cubana, sino que se ve discriminado por dos jóvenes militantes del Partido, que representan la voz de la Revolución². En la película de Gutiérrez Alea y

² En *Cien horas con Fidel*, de Ignacio Ramonet, Fidel Castro responde al periodista francés sobre este asunto sin duda controvertido. Fidel reconoce que, en la sociedad cubana, existían “problemas de resistencia fuerte contra los homosexuales, y al triunfo de la Revolución, (...) el elemento machista estaba muy presente en nuestra sociedad y prevalecían aún ideas contrarias [hacia] los homosexuales”. Y añade más adelante: “Sí, le puedo decir que jamás la Revolución promovió esos prejuicios; al contrario, la Revolución promovió la lucha contra distintos tipos de prejuicios. En relación con (...) los homosexuales también. Yo ahora no voy a defenderme de esas cosas; la parte de responsabilidad que me corresponda la asumo. Ciertamente yo tenía otros conceptos con relación al problema. Tenía opiniones, y más bien me oponía instintivamente y me habría opuesto siempre a cualquier abuso, a cualquier discriminación, porque aquella sociedad emanada de la injusticia estaba saturada de prejuicios. Ciertamente los homosexuales eran víctimas de discriminación. En otros lugares mucho más que aquí, pero en Cuba sí eran

Tabío, el discurso oficial lo encarnan David, interpretado por Vladimir Cruz, y Miguel, ambos militantes de la Juventud Comunista. Miguel le encomienda a David la “misión” de averiguar todo lo que pueda sobre el homosexual, tras contarle David su primer encuentro con Diego, aparentemente fortuito. La escena es sobradamente conocida: David está tomando un helado de chocolate en Coppelía, la famosa heladería capitalina, cuando se sienta a su mesa Diego, con un helado de fresa y un ejemplar de *Conversación en la Catedral* de Mario Vargas Llosa. Diego le cuenta a David que es fotógrafo y que, si le acompaña a su casa, le entregará unas fotos suyas, que le hizo mientras representaba, en la Universidad, la obra teatral de Ibsen, *Casa de muñecas*. También intenta atraer al joven comunista seduciéndolo con la promesa de prestarle libros difíciles de encontrar en la isla. En su primera conversación, tanto en Coppelía como en la “guarida”, que es como Diego llama a su casa, se subraya y acaso se denuncia el marasmo intelectual de un país que a pesar de sus logros—específicamente en el campo de la cultura—tiene grandes dificultades para recibir las grandes obras de la cultura extranjera:

Mediante esos constantes anzuelos el comunista va a renegar y ensanchar sus horizontes, incluso aunque tenga que caer en el ridículo por su ignorancia literaria poética, musical o sencillamente de la historia pasada o actual. Basta recordar que David preguntó a Diego si el poeta inglés, John Donne, muerto en 1630, era su amigo y el escritor cubano Lezama Lima, autor de la novela *Paradiso*, muerto en 1976, era su padre. (Ríos, 1997: 189)

David le cuenta a Miguel, con todo lujo de detalles, su primer encuentro con Diego, que rápidamente se convierte, a los ojos del joven comunista, en un sospechoso, en un potencial disidente. Para Miguel no puede sino generar desconfianza alguien que dice “ironías de la Revolución”, y que además le enseñó a David “libros extranjeros, imposibles de conseguir en la calle”, le ofreció té indio y “tiene la casa llena de cosas raras” e incluso esculturas—una de ellas con “una onda medio religiosa”—que han de formar parte de una exposición que está preparando con la ayuda de una Embajada. Y además es homosexual. Que cómo lo sabe, le pregunta Miguel: “mira, había chocolate y pidió fresa”. Una prueba sin duda concluyente para los jóvenes comunistas. De esta escena se extrae

discriminados. Hoy, una población mucho más culta, más preparada, ha ido superando esos prejuicios” (Castro Ruz-Ramonet, 2006, cap. 10: 7).

que la homosexualidad era ya, para estos jóvenes, motivo suficiente para sospechar de un individuo. Porque como Miguel le dice a David más adelante en la película: “¿tú crees que se puede confiar en un tipo que no es fiel ni a su propio sexo?”

El homosexual, en el razonamiento del intolerante y machista Miguel, no puede sino representar al *otro*, al *diferente* que, lejos de ser integrado, suscita todo tipo de sospechas y, en consecuencia, debe ser vigilado y perseguido. Para Miguel, la homosexualidad es, *per se*, un elemento contrarrevolucionario. Tampoco David, en un primer momento, acepta la homosexualidad y, movido por un prejuicio bastante extendido en la época, entiende la homosexualidad como una “enfermedad”, como un “problema endocrino”. Y, del mismo modo que Miguel, establece David una dicotomía entre la homosexualidad y la Revolución. Para la mentalidad retrógrada de David, no es concebible que un revolucionario sea homosexual y, consiguientemente, le dice a Diego que “tú no eres revolucionario”. Esta afirmación de David desencadena una de las conversaciones centrales de *Fresa y chocolate*, en la cual Diego reivindica su *diferencia* como homosexual pero también como intelectual *libre*, y clama para que se normalice su *diferencia*, para que no sea tratado ni como un anormal ni como un enfermo, como un *otro* marginal y desplazado, sino como un sujeto que, en igualdad de derechos, también pueda formar parte del país, permanecer en él y defenderlo como cualquier otro. Transcribimos la conversación, pues no tiene desperdicio:

Diego: Yo también tuve ilusiones, David. A los catorce años me fui a alfabetizar, porque yo quise. Fui para las Lomas a recoger café, quise estudiar para maestro, ¿y qué pasó? Que esto [dice, señalándose la cabeza] es una cabeza pensante. Y ustedes a los que no le dicen «sí» a todo, o tiene ideas diferentes, en seguida los miran mal y los quieren apartar.

David: ¿Y qué ideas diferentes tú tienes? Esto es lo que yo quiero saber. ¿Montar las exposiciones esas, con esas cosas horribles que tú tienes?

Diego: ¿Y qué defiendes tú?

David: Yo defendiendo este país.

Diego: Yo también. Que la gente sepa que es lo que tiene de bueno. Yo no quiero que vengan los americanos ni nadie a decirnos aquí lo que tenemos que hacer...

David: Está bien. Pero tú no te das cuenta que con todas esas monerías que tú haces, nadie te puede tomar en serio. Tú te has leído todos esos libros, ¿verdad? Pero nada más que piensan en machos.

Diego: Yo pienso en machos cuando hay que pensar en machos. Como tú en mujeres. No hago ninguna monería, ni soy ningún payaso. Claro, para ustedes sí (...). No soy normal. A mí para dejarme pasar fingen que soy un enfermo o un anormal. No lo soy, coño. ¡No lo soy! Ríanse de mí. Ríanse. Yo también me río de ustedes. Formo parte de este país, aunque no les guste. Y tengo derecho a hacer cosas por él. De aquí no me voy a ir ni aunque me den candela por el culo.

Poco a poco, a medida que la trama avanza, David y Diego, a lo largo de sus ocho encuentros en la “guarida”, más el último en la loma desde la que se observa una maravillosa panorámica de La Habana, van reconciliando sus puntos de vista. David dejará de ver a Diego como un anormal, mientras que este dejará que el joven comunista redecore su casa con una fotografía del Che y una pequeña bandera del Movimiento 26-J.

Pero no basta con que David le acepte; la homosexualidad tiene que ser normalizada por la sociedad en su conjunto, o más ampliamente: la *diferencia* tiene que ser asumida como un rasgo positivo de la sociedad, pues contribuye a la construcción sociedad más abierta y plural. Hay que celebrar la *diferencia*, no condenarla. Así se lo hace saber David a Diego: “Yo creo que cada uno tiene derecho a hacer su vida como le de la gana, chico”. Ante tal afirmación, medio sorprendido, Diego le responde: “La Revolución necesita más militantes como tú”. Y añade entonces David: “te voy a demostrar que los comunistas no somos tan salvajes como nos pintan”. Y brindan, con la “bebida del enemigo”, por “el comunismo democrático”. El comunismo, en efecto, tiene que garantizar la libertad individual, la posibilidad de que el *yo* se realice de forma plena y autónoma. Sin embargo, en esta misma escena, David le pide a Diego un favor, que si le ve por la calle finja no conocerlo. Como observábamos en *Una novia para David*, David acepta al *diferente*—a Ofelia, en la película de Rojas, a Diego en la Alea y Tabío—pero, en un primer momento, la aceptación se reserva al ámbito de la clandestinidad, no se atreve a hacer pública su tolerancia hacia el *otro*, por temor a correr la misma suerte—esto es: la marginación y el desprecio—que el *diferente*.

Ya advertimos al principio que son reconocibles algunos paralelismos entre ambas películas. No es casualidad, en este sentido, que también en *Fresa y chocolate* irrumpa en escena el debate, visto en *Una novia para David*, sobre el destino académico y profesional del

individuo: si la decisión debe residir en el Estado o en el *yo*. Cada personaje de *Fresa y chocolate* representa una postura en este debate. Diego le increpa a David que haya optado por los estudios de Ciencias Políticas cuando su vocación era la literatura. David le responde, con cierto pragmatismo, que hay que estudiar “algo que sea útil para la sociedad”, que es la forma que él tiene de devolverle a la Revolución lo que la Revolución le ha dado (David, hijo de campesinos, nunca hubiera podido acceder a la Universidad si no hubiera sido por la Revolución); en opinión de Diego, “la vocación se respeta” y, con esa decisión, le dice, “estás yendo contra ti mismo”, recordando sus palabras a las pronunciadas por Ofelia, cuando le dice a David que traicionarse a uno mismo es traicionar a la Revolución.

En esta conversación entre Diego y David aparecerá otro de los temas clave de *Fresa y chocolate*: su reflexión en torno a la función del arte y la literatura. Diego establece una dicotomía, que se repite en varias ocasiones a lo largo del metraje, entre arte y propaganda. Cuando Diego recibe la notificación en la que le es denegada—él utiliza el verbo *prohibir*—la exposición, Diego estalla con un parlamento sobre el arte *oficial*: “solo aceptan pintores *naïf*, oficiales o esos que se la dan de modernos, pero en el fondo ni dicen ni innovan nada, son pura decoración”. Y apostilla: “en el socialismo no hay libertad, los burócratas lo controlan todo”. Diego concibe un arte de una forma distinta a la que en ese momento es dominante, y reivindica, aunque su expresión artística no coincida con el “discurso oficial”, poder desarrollar su carrera artística libremente. En otra escena, cuando David le entrega sus cuentos inéditos para que Diego los revise, el personaje representado por Perugorría se pregunta, de una manera más retórica que directa, lo siguiente: “Hasta cuándo. Cuándo van a comprender que una cosa es el arte y otra la propaganda. Para no pensar ya tienen bastante: la televisión, los periódicos, la radio y todo lo demás”. Cuando finalmente lee los cuentos de David, y una vez ha señalado los errores de redacción y las faltas de ortografía, le da su veredicto: “Eso no es literatura. Ahí no hay vida. Solo consignas”. Diego reivindica la posibilidad de poder hacer un arte distinto que no siga la línea marcada por el discurso oficial, un espacio de libertad diferenciado para el arte y el artista; reclama que en la Revolución todo tipo de arte sea posible, no solamente aquel que reproduce las consignas

revolucionarias. De hecho, las palabras de Diego no se encuentran muy alejadas de los versos de la “Tonada del albedrío” de Silvio Rodríguez, de su *Segunda Cita*, contruidos sobre palabras de Ernesto Che Guevara:

Dijo Guevara el humano
que ningún intelectual
debe ser asalariado
del pensamiento oficial

También en el plano intelectual, además de en el espacio íntimo de la sexualidad, la Revolución tiene que aceptar al *diferente*, asumirlo como un igual, como un *sujeto* con los mismos deberes y derechos. No marginarle, ni expulsarle, ni condenarle al ostracismo. Aunque puede ser cierto que, en sus primeras fases, la Revolución haya podido cometer errores, no es menos cierto que esos errores han sido y serán “rectificados”. El siguiente diálogo entre Diego y David es, en este sentido, esclarecedor:

David: Mira, Diego, tú no puedes juzgar la Revolución solamente que por tu experiencia personal (...). Es lamentable, pero comprensible, que se cometan errores (...). Los errores no son la Revolución, son la parte de la Revolución que no es la Revolución, ¿entiendes? (...) Yo estoy convencido de que algún día va a haber más comprensión para todo el mundo, si no esto no sería una Revolución.

Diego: ¿Quieres decir que en el comunismo es donde los maricones vamos a ser felices?

David: Sí, los homosexuales y los que no lo son.

Diego: ¿Quieres decir que algún día podré montar la exposición que yo quiera? Y si te veo en una librería, ¿podré saludarte? Una vez tuve esa esperanza, David.

David: Eso no va a caer del cielo. Tendremos que luchar mucho, pero sobre todo con nosotros mismos.

Claro que la Revolución es imperfecta pero, a diferencia de otros sistemas, en la Revolución siempre va a ser posible construir espacios de libertad para corregir sus errores. Hay que seguir luchando para que algún día David pueda saludar, sin pudor, a Diego en una librería, sin temor a que, por saludar a un homosexual, reciba burlas y sea igualmente tildado de “maricón”. Pero ese día no llegará solo, no caerá del cielo, hay que traerlo por medio de la lucha. Porque tal vez lo más interesante de este diálogo son las palabras últimas de David: “hay que luchar mucho, pero sobre todo con nosotros mismos”. David acaba de descubrir la existencia de lo que Juan Carlos Rodríguez llama el

“inconsciente ideológico”. Si la Revolución es un proceso tan largo y sobre todo tan arduo, lo es porque no solo se trata de cambiar el mundo, sino también de cambiarnos a nosotros mismos, de romper con nuestro inconsciente. El inconsciente de David—de la sociedad cubana en su conjunto—está lleno de residuos ideológicos del capitalismo, porque, ¿quién construye su inconsciente sino el capitalismo hegemónico global? Para luchar contra el capitalismo, hay luchar con el capitalismo que llevamos dentro. Porque como decía Louis Althusser, “para cambiar el mundo de base (y junto a otras muchas cosas) es preciso cambiar, de base, nuestra manera de pensar” (*apud* Rodríguez, 2013: 14). Y David está cambiando el mundo, haciendo más fuerte la Revolución, porque ha cambiado, de base, su forma de pensar.

Este cambio de forma de pensar—esta lucha contra sí mismo—encuentra su correlación simbólica en una escena en la que David le “da nombre” a Diego. David y Miguel se encuentran en el vestuario del preuniversitario. Miguel le pregunta a David por “el maricón”, y David responde: “oye, el maricón se llama Diego”. David, al nombrarle, le acaba de otorgar existencia a Diego; dándole nombre y negando el insulto, David ha borrado su *diferencia*, lo ha convertido en un igual. Y añade: “y tiene más valores y más principios de los que tú piensas”. “¿Ya no es contrarrevolucionario?”, pregunta Miguel. David insiste: “Miguel, compadre, trata de entender, chico. A ese tipo tenemos que darle una oportunidad”. Pero la intransigencia de Miguel no concibe la *diferencia* y entiende que toda forma de *alteridad* no puede sino ser considerada como fuerza del enemigo:

Miguel: A 90 millas está el enemigo. Y todos los flojos y los que critican están de ese lado.

David: Pero yo estoy aquí. Y él también está aquí. ¿Por qué no puede ser revolucionario?

Miguel: Porque la Revolución no entra por el culo, chico.

Finalmente, Diego no será aceptado y tendrá que salir de Cuba. Pero antes de marchar volverá con David a Coppelia y, en esta ocasión, intercambiarán el sabor de sus helados. David tomará fresa y Diego chocolate, simbolizando, con este intercambio, la reconciliación entre el homosexual y el militante. La última escena, en la que los dos protagonistas se funden en un abrazo, refuerza la idea de la reconciliación. Como dice Cusato, *Fresa y chocolate* “intenta una reconciliación entre el régimen comunista y los homosexuales,

augurando la apertura hacia los que, por una decisión personal, no se someten a la institucional imposición de la heterosexualidad” (Cusuato, 2004: 125). Del mismo modo, Rosell sostiene que “*Fresa y chocolate* intenta problematizar la dicotomía homosexual/revolucionario, al incluir entre las características del ‘hombre nuevo’, su capacidad para ‘entender’ y aceptar al homosexual” (Rosell, 2001: 44). *Fresa y chocolate*, en efecto, retrata el nacimiento de un “hombre nuevo”, que es David, que ha sabido romper con su inconsciente, que ha sabido luchar contra sí mismo, y cuya ruptura marca el devenir de la Revolución, pues va a permitir que la Revolución siga avanzando y se consolide. David es un hombre nuevo que sabe que para que la Revolución triunfe tiene que asimilar, sin discriminación, al *diferente*, insertarlo en la vida, no marginarlo. El problema es que en la sociedad cubana, tal y como es descrita por *Fresa y chocolate*, pervive el machismo como estructura de pensamiento dominante y es consiguientemente imprescindible que nazcan todavía muchos hombres nuevos como David para resolver esta contradicción. Porque, como dice Monica Haim, “esta película vivaz (...) tiene por marco la sociedad cubana y por tema la contradicción entre una sociedad progresista y una cultura conservadora” (*Apud* Díaz-Del Río, 2010: 357).

Habanastation

“¿Qué descubrimos en el último cine visitado?”, se pregunta Frank Padrón en su ensayo *El cóndor pasa*: “pues continuidades y apenas ruptura; más bien adiciones, a veces, redondeos en las tendencias ya conocidas” (Padrón, 2011: 196). La crítica cinematográfica no parece muy dispuesta a celebrar la última hora del cine cubano, al que le recrimina su conservadurismo estético, su poco atrevimiento para innovar en lo formal y su poca valentía a la hora de asumir riesgos para trascender artísticamente cierto “convencionalismo genérico” construido sobre una estructura narrativa “demasiado nítida y obvia” (Díaz-Del Río, 2010: 107). De este modo, y como se apunta en *Los cien caminos del cine cubano*,

...el cine cubano se inclina a la oratoria demostrativa, al desarrollo lineal de las narraciones y a la enunciación locuaz pero plana, como si no hubieran existido nunca Eisenstein, Welles, Resnais o Greenaway, como si el mejor neorrealismo italiano, Tomás Gutiérrez Alea, los iraníes y el Dogma no hubieran demostrado con creces que el cine puede mantenerse

fiel al diseño narrativo, sustentarse en su carácter de relator de fábulas, sin renunciar a las rupturas y permutaciones audiovisuales, ni a la dislocación y desconexión entre las imágenes. (*Ibid.*: 107)

Por otro lado, a esta crítica estrictamente estética, se le une otro factor que interviene en la *cuestionada* calidad de las películas estrenadas en la actualidad en Cuba: la situación en la que se encuentra la industria cinematográfica cubana tras el golpe que recibió el país durante el “periodo especial”. Gustavo Arcos Fernández-Britto lo describe en su artículo “Con una cámara en la mano”:

Hoy, lamentablemente, no existe industria de cine en el país (...). El estado de toda la infraestructura del ICAIC y de los servicios técnicos y de postproducción (...) es de una precariedad impresionante (...). La mayor parte de las películas rodadas en el país, deben ser procesadas fotográficamente en laboratorios extranjeros y en esa misma proporción, editadas, mezcladas y corregidas en instalaciones de México, España o Francia. No hay celuloide para realización de copias a nuestras obras y desde luego mucho menos para la adquisición y reproducción de films extranjeros. En tal sentido, la política de estrenos cinematográficos desde hace años ha tenido que (para desgracia de todos los amantes del cine como arte y espectáculo) hacer circular prácticamente todos sus films en soporte de video, deficientemente proyectados en las también escasas y destruidas salas cinematográficas. (*Apud* Díaz-Del Río, 2010: 106)

No obstante, no todo lo que se ha reseñado de la última hora del cine cubano ha sido negativo. Se ha destacado, muy positivamente, la emergencia de nuevos realizadores que sin duda han de contribuir al desarrollo de la industria, pero también se ha subrayado un segundo aspecto, muy ligado a la irrupción de nuevos nombres, como es la utilización de nuevas tecnologías. En cuanto al contenido de las obras de estos nuevos cineastas, a los que Juan Antonio García, en *Rehenes de la sombra. Ensayos sobre el cine cubano que no se ve*, ha bautizado como la “generación del desenfado”, impera “el descreimiento, o el refugio en actitudes hedonistas individuales y en espacios íntimos, filiales, lejos de las erosiones y zarandeos que implican las áreas político-social”; las películas están protagonizadas por “sujetos dramáticos como el otro racial y sexual” y describen “el éxodo y el deterioro físico y moral del entorno” desde una “distancia analítica” y “el escepticismo” (*Ibid.*:96).

En este contexto se inserta la *opera prima* de Ian Padrón, *Habanastation*, estrenada en 2011. La película cuenta la historia de dos compañeros de aula, Mayito y Carlos, dos niños pertenecientes a entornos sociales muy distintos pero que, a pesar de sus diferencias, y alrededor de una *playstation*—o mejor: en ausencia del aparato, pues se estropea—, descubren la grandeza de valores como la solidaridad, el amor, la amistad o la dignidad de la pobreza por encima de lo material. Todo esto después de que Mayito se pierda en el desfile escolar del Primero de Mayo en la Plaza de la Revolución y termine llegando, por error, a la barriada de La Tinta, llamada así por el sucio río que surca sus calles. En La Tinta descubre Mayito una realidad desconocida para él: no solo porque sobre las calles sin asfaltarse se levantan inestables chabolas, construidas con madera y lata, sino también porque la calle se descubre ante sus ojos como un espacio *público*, de intercambio, un espacio rico en actividad, donde para el asombro de Mayito, los niños juegan en las calles pero también los adultos, en plena calle, hacen la matanza del cerdo. La calle como espacio de vida, no de tránsito, como él la había concebido hasta ese momento. Mayito, porque tiene una *playstation*, apenas sale de su habitación y pisa las calles de su barrio para jugar.

Perdido entre las calles de La Tinta, Mayito encuentra a su compañero de aula, Carlos, quien no ha podido permitirse el lujo de asistir a la manifestación porque tiene que trabajar; para él el trabajo es el único medio que tiene para comprarse su tan ansiado papalote. La oposición entre el papalote y la *playstation*, así como la facilidad con la que uno la consigue y lo que le cuesta al otro, es capital para la caracterización definitiva de los personajes de *Habanastation*.

La vida de Mayito es muy distinta a la de Carlos. La primera escena de la película muestra, a partir de unos símbolos muy claros, el *status* de su familia. El ruido del aspersor inaugura la cinta; luego el plano se abre y nos muestra una enorme casa con jardín. La madre no deja de hablar por su celular mientras espera que Mayito esté listo para llevarle a la escuela. Un coche Hyundai, tan nuevo como grande, espera en el garaje. Al fin, Mayito, con su mochila Adidas al hombro y calzando unas Vans, sube al automóvil. El coche dispone incluso de lector de DVD. Las marcas por antonomasia del consumismo capitalista forman parte de la cotidianidad de esta familia que habita en el lujoso barrio de

Miramar, de sucursales bancarias y embajadas. Pero más allá de lo material, la bonanza de la familia de Mayito se expresa a través de su capacidad para emplear personal. Irrumpe en escena Noel, un empleado de la familia, a quien se le paga su mensualidad. Más avanzada la película, cuando, en casa de Carlos, una casa sin baldosas y de paredes con humedades, este prepare la comida e incluso friegue los platos una vez han terminado de comer, Mayito se sorprenderá al ver que Carlos se ocupa de esas tareas domésticas y le dirá: “Yo nunca he fregado. En mi casa tenemos una persona encargada de la limpieza y otra de la cocina”.

Observamos cómo, a diferencia de las otras dos películas analizadas, en *Habanastation* el *diferente* no sufre marginación ni discriminación alguna; es *diferente* porque goza de unas condiciones económicas superiores a sus iguales y, por medio de artículos de consumo, reclama su *distinción* (vid. Bourdieu, 2012). En consecuencia, viven en el barrio exclusivo de Miramar, donde se encuentran simbólicamente alejados del mundanal ruido capitalino, habitando en una burbuja.

Los dos protagonistas, como se va mostrando a lo largo de la película, pertenecen a dos realidades completamente distintas. Y decimos “dos realidades” y no “dos clases sociales” a propósito. En estricto, no podemos decir que Mayito, por más rico que sea que Carlos, sea de una clase distinta a la de su compañero de aula. Para hablar de “clases sociales” distintas se tiene que dar la siguiente condición: la explotación; es decir: que la riqueza de un individuo provenga de la explotación de otro individuo, sea resultado de la extracción de plusvalía. En ese caso, sí podríamos hablar, en rigor, de la existencia dos clases sociales: la clase explotada y la clase explotadora, como ocurre en el capitalismo. Pero esta división no existe en la sociedad cubana, no puede existir en el socialismo. Hay diferencias económicas, pero no de clase, porque no hay extracción de plusvalía. No hay explotación, pero lo que parece innegable, según se trasluce de la película, es que sí existen desigualdades en la sociedad cubana. De hecho, como apunta en un artículo el poeta Luis Toledo Sande sobre la película de Ian Padrón,

...en los hilos principales de la trama las desigualdades no vienen de la corrupción. Se deben al trabajo exitoso, aunque beneficiarios asuman el éxito con ostentosa voluntad “aristocrática”, propia de los nuevos ricos, quienes se aíslan—

otra forma de marginalidad—en ambientes donde disfrutar sus ventajas y mantener códigos afines a ellas. Así ponen al hijo a vivir “en una burbuja”. Pero, repitamos, la base de esa desigualdad está en el trabajo remunerado espléndidamente, no en inmoralidades visibles. (Toledo Sande, 2011)

Habanastation es, pues, una película que, además de hablar de los valores que hemos reseñado más arriba, nos plantea la urgencia de un debate en torno a las nuevas desigualdades que están surgiendo en el socialismo cubano. Desigualdades que no provienen de la explotación, ni siquiera, como señala Toledo Sande, del robo o la corrupción. Mayito, el niño *rico* de la película, disfruta de una posición privilegiada en la sociedad porque su padre es músico y su actividad profesional no solo le permite viajar continuamente al extranjero, donde tiene acceso a productos de consumo impensables de encontrar en Cuba, sino también a divisas extranjeras. Eso le permite disfrutar de una situación económica holgada, por encima de la media de la población cubana y, por supuesto, de un nivel de vida muy superior a la de aquellos que, como Carlos, viven en los barrios más humildes. *Habanastation* nos recuerda que la introducción de divisas está abriendo una brecha social, está generando enormes desigualdades en la sociedad cubana. El propio Fidel Castro lo reconoce en la entrevista que le realiza Ignacio Ramonet para su libro *Cien horas con Fidel* (Castro Ruz-Ramonet, 2006, cap. 26: 14 y ss.). Ese contraste, entre los *nuevos ricos*, que lo son por su trabajo y por tener acceso a divisas, y los *chamas* que viven en barriadas como La Tinta, es el tema central de la película de Ian Padrón. Pero, como dice Luis Toledo Sande,

...se ha sugerido que [*Habanastation*] apoya una tesis: *que en Cuba las desigualdades crecerán, pero podrían basarse en el trabajo, no en el robo* (...). Pero, por inevitable que resulten, resignarse a las desigualdades no es lo que debemos hacer para salvar un proyecto cuyas mayores virtudes y realizaciones han estado asociadas, y lo estarán, a la defensa de una justicia social que peligra si se bendicen—más que aceptar las desigualdades—, o si se idealiza o escamotea la realidad en que ellas pudieran presentar crédito de males presuntamente inevitables. (Toledo Sande, 2011)

El *nuevo rico*, aunque lo sea legítimamente, por su talento, por su trabajo, por su esfuerzo, cuando acumula el caudal suficiente para vivir en una realidad distinta, busca distinguirse por medio de símbolos de consumo que pertenecen al mundo capitalista, como se observa en la

primera escena de *Habanstation*, que ya hemos reseñado. La familia de Mayito representa al *diferente* que, por su situación económica, busca distanciarse de sus iguales.

El contraste entre las dos “realidades”, si bien se anuncia ya en el colegio, espacio que comparten los dos protagonistas, se potencia en el momento en que Mayito llega al barrio de Carlos. Mayito descubre una realidad muy distinta, donde para vivir con dignidad hay que luchar día a día. Lo descubrirá una vez que la *playstation* se rompa por culpa del deficiente sistema eléctrico de la casa de Carlos. Llevan a arreglarla al taller de Jesús, quien todo lo arregla en la barriada, pero el coste de la pieza estropeada asciende a 200 pesos. Mayito, que nunca ha tenido problemas de dinero, aprenderá a ponerle *valor* a las cosas. Si en una escena anterior, en la que Carlos le cuenta que trabaja recogiendo botellas para poder comprarse un coronel (un papalote grande) que vale 120 pesos, Mayito le dice: “Eso no es nada”. Y Carlos le responde: “No será nada para ti, para mí es tremendo caro. Son como 300 botellas”. Para Carlos, el valor de las cosas se traduce en horas de trabajo, en botellas recogidas, mientras que Mayito, hasta el momento, no sabía darle el *valor* a sus juguetes (llegaban solos, sin luchar, bastaba con pedirselos a su padre). Ahora que los dos compañeros de aula van a tener que arreglar la *playstation*, Mayito aprenderá lo que supone dar el justo *valor* a las cosas.

“Vamos a luchar el dinero”, le dice Carlos, entonces. Y empiezan los dos a aplastar latas, a barrer las hojas secas, y a recoger y a limpiar botellas para ofrecérselas a Arcadio, un vecino de La Tinta que vende puré de tomate. Reúnen un total de 120 pesos, a lo cual le suman los 30 pesos que Carlos tenía ahorrados y que añade al monto. Para reunir los 50 pesos que faltan, improvisarán en mitad de la calle un taller para hinchar gomas de bicicleta, cobrando un peso la rueda. Pero sus ganancias no les permite llegar a la cantidad deseada. Entonces Carlos, en un gesto de solidaridad y compañerismo, decide vender una de sus palomas.

Una vez reunido el dinero, recuperan la *playstation*, pero cuando intentan volver a jugar, un apagón, causado por una tormenta deja sin electricidad al barrio, se lo impide. Salen, pues, y a pesar de la lluvia, a jugar a la calle. Bajo el aguacero descubre Mayito el valor de la amistad, la diversión que implica tener amigos. Se quitan las zapatillas,

improvisan un campo de fútbol, y empiezan a jugar un partido con los “nativos”, los amigos de Carlos. Mayito mete un gol y se abrazan. Es la primera vez que Mayito, para jugar, sale de su habitación y lo hace con otros niños, pues, como recuerda su profesora: “Mayito no se lleva con ningún niño del aula”. Pero ahora sí tiene amigos, precisamente cuando ha salido—ha podido escapar—de la “burbuja” en la que le tenían viviendo sus padres, que, como una nueva aristocracia, para resaltar su *diferencia*, se aísla de aquellos que no son como ellos.

Los dos niños, por la distinta realidad de la que proceden, tienen distintos códigos de vida. En una de las escenas centrales de *Habanastation*, donde Carlos y Mayito dialogan a la orilla del río, se observa este contraste:

Carlos: (...) mi papá está preso. Un tipo le faltó el respeto a mi abuela en la bodega. Y él se lió a discutir. Y el otro le sacó un cuchillo.

Mayito: Y tú papá corrió, ¿no?

Carlos: Cómo que correr, compadre. Aquí el que se apendeja más nunca puede mirar de frente a nadie. En el forcejeo el cuchillo se viró y mi papá mató al otro. Yo nada más me acuerdo cuando se lo llevaban. Ya ha cumplido dos años, le faltan tres.

Mayito: Si a mí papá le sacaran un cuchillo, yo prefiero que corra. Y después que lo miren como lo miren. Pero que esté conmigo.

Carlos: Tú no entiendes nada.

Mayito: Mi papá se la pasa viajando, y cuando viene tiene otro viaje en la cabeza. Mira, hoy mismo, cuánto tiempo he tenido que esperar para que me vengán a buscar.

Carlos: Yo no sé de qué tú te quejas. Tú papá te trae un montón de cosas, es famoso y todo el mundo lo admira.

Mayito: Tú tampoco entiendes nada.

La conversación termina, doblemente, con una falta de comprensión por parte del otro. Su universo de valores es bien distinto. Mayito es incapaz de entender el *valor* de un elemento tan inmaterial como el honor, valor preponderante en la barriada de La Tinta, por el cual el padre de Carlos mató a un hombre y por cuya muerte fue condenado a cinco años de prisión. Por su parte, Carlos no comprende cómo Mayito, que todo lo tiene, pueda emitir una sola queja. Todavía entre los dos niños, por mucho que se hayan estrechado sus diferencias, reina la incomunicación.

Una prueba de que la incomprensión domina la relación entre Carlos y Mayito se da, de forma muy evidente, en una escena en la cual unos adolescentes del barrio, que por edad abusan de los menores, le

roban a Carlos el coronel que, en la cárcel, le ha fabricado su padre, y le ha regalado por su cumpleaños. Cuando están empinando el coronel, uno de los gamberros le lanza una piedra al papalote, lo hace descender y se lo queda. Carlos no duda ni un instante en ir a recuperarlo, a enfrentarse a los otros muchachos. Mayito se apresura en aconsejarle que no lo haga, pero lo hace con un consejo mal atinado, con valores de su mundo, no del mundo de Carlos: “Al final no es más que un papalote. Mira, cuando llegue mi papá, yo le pido el dinero y que te compre uno mejor”. Carlos le empuja y le pide que se marche. Mayito, a pesar de todo, no ha entendido nada. Iguala en valor un papalote “mejor”, comprado, que el que, seguramente con tanto afecto, le ha construido su padre en la cárcel. No obstante, al final, en la pelea entre Carlos y el adolescente que le roba el papalote, parece que Carlos ha aprendido algo de Mayito. Cuando está a punto de golpear con un palo al adolescente que le ha quitado el papalote, ahora tendido en el suelo, y que se ha enfrentado a Carlos con una navaja, a Carlos le vienen a la memoria las imágenes de cuando la policía detuvo a su padre, tras la reyerta. Y suelta el palo, lo tira al suelo con rabia, en vez de golpear a su contrincante. Aunque vaya en contra de los códigos de la barriada no terminar con aquél que daña su honor, es mejor seguir viviendo en libertad. Carlos lo ha aprendido. Pero también Mayito ha aprendido algo. Antes de que esto ocurriera, Mayito se ha lanzado encima de otro de los adolescentes que quería intervenir en la pelea. Mayito no ha salido corriendo, pero no para mostrar un gesto de valentía, sino para acudir en la ayuda de un amigo. Por amistad, por camaradería, nuevos valores que ha adquirido Mayito.

Al final la comunicación, el intercambio de valores, ha sido posible. La escena final sirve para subrayar la reconciliación entre los dos mundos. Han llegado los padres a recoger a Mayito, al que con premura hacen subir al coche. Cuando el automóvil arranca, con ademán de marcharse, Mayito le pide a su padre que espere un momento. Se baja y sale corriendo hacia Carlos, a quien le regala su *playstation*. Un gesto que a Luis Toledo Sande le hace recordar “el abrazo de Diego y David en *Fresa y chocolate*, de Tomás Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío. Son gestos dispares en índole, fines y alcance; pero avalan el triunfo de sentimientos cordiales por sobre las barreras de las

diferencias: en la sexualidad, *Fresa y chocolate*; en las condiciones materiales de vida, *Habanastation*” (Toledo Sande, 2011).

Sea como fuere, *Habanastation* nos invita a reflexionar y a debatir en torno a las nuevas desigualdades que pueden surgir en el socialismo cubano. Es cierto que estas no son fruto de la explotación, sino que derivan de lo que se ha denominado *igualitarismo*: es decir, de construir la igualdad pero sin mermar la idiosincrasia de cada individuo, de que el socialismo sea una sociedad sin explotación pero que esta característica no sea un subterfugio para desatender las necesidades singulares de cada individuo concreto, e impida que cada cual pueda realizarse a su manera. Porque como recordó el Presidente Raúl Castro, en su primer discurso ante el Parlamento cubano, “igualdad no es igualitarismo”, argumentando que “socialismo significa justicia social e igualdad, pero igualdad de derechos, de oportunidades, no de ingresos” (Castro Ruz, 2011). Se trata, pues, de construir *diferencia* en condiciones de *igualdad*, de permitir a sus ciudadanos que desarrollen sus aptitudes individuales y de celebrar su *alteridad* sin que esta sea considerada como un rasgo negativo, discriminatorio.

Si bien incluso podría considerarse como un rasgo positivo que alguien acumule riqueza si esta deriva únicamente de su trabajo o de su talento, y no del robo, la corrupción o la explotación, parece urgente no permanecer impassibles ante una situación en la cual mientras unos engrosan sus cuentas corrientes, otros siguen viviendo en la precariedad que muestra *Habanastation*. La película podría servir para reflexionar sobre cómo el *igualitarismo* no puede ser un pretexto para poner fin a la *igualdad*. Se debe construir, potenciar y celebrar la *diferencia*, pero siempre manteniendo las condiciones de *igualdad*. En este sentido, Luis Toledo Sande concluye con unas palabras que, con su permiso, las hacemos también nuestras:

Preocupémonos si, más que bracear por la igualdad, se pone de moda arremeter—y ya—contra el igualitarismo. José Martí negó la existencia de razas entre los seres humanos, cuya identidad universal defendió; y en uno de sus cuadernos de apuntes, al repudiar la cuestión llamada racial, hizo esta abarcadora generalización: “así se va, por la ciencia verdadera, a la equidad humana: mientras que lo otro es ir, por la ciencia superficial, a la justificación de la desigualdad, que en el gobierno de los hombres es la de la tiranía”. *Habanastation* no apuesta por la desigualdad, sino por valores llamados a vencer sus efectos donde ellos pudiera considerarse inevitable, fruto de circunstancias que condicionan, y hasta corrompen, la naturaleza

humana. Pero la película aparece en un entorno que no avala ilusiones (Toledo Sande, 2011).

Coda

A partir del análisis de estas tres películas, todas ellas de gran relevancia en la historia reciente del cine cubano, hemos podido reconocer el itinerario que ha recorrido Cuba hacia la construcción del Estado de Derecho desde el triunfo de la Revolución. En su definición clásica e ilustrada, el Estado de Derecho es aquel que refleja a todos y a cada uno de los individuos que forman una sociedad, incluidos aquellos que, en reivindicación de su *diferencia*, no se identifican con el Estado. Luego, para poder hablar de Estado de Derecho de manera rigurosa, es preciso integrar al *diferente*, celebrar la *alteridad*.

Las tres películas que hemos tratado de analizar de forma exhaustiva nos han mostrado tres fases distintas en la construcción del Estado de Derecho en Cuba, donde empieza a reconocerse al *diferente* no ya como el *otro* desplazado, como *sujeto* marginado, sino como un elemento que se hace imprescindible integrar, incorporar su *alteridad*, en el orden social, convirtiendo al *otro* en un *sujeto libre* sin la necesidad de que renuncie a su idiosincrasia. Hemos tratado de mostrar, pues, a partir de la producción cinematográfica reciente, el modo en que se construye la *diferencia* en condiciones de *igualdad* en la Cuba socialista.

Bibliografía selecta

- Bourdieu, Pierre (2012). *La distinción*. Madrid: Taurus.
- Castro, Fidel; Ramonet, Ignacio (2006). *Cien horas con Fidel. Conversaciones con Ignacio Ramonet (Colección de tabloides)*. La Habana: Juventud Rebelde.
- Castro, Raúl. (2011, 8/09) “Socialismo significa justicia social e igualdad, pero igualdad no es igualitarismo”. *Cuba Socialista*. Disponible en internet: <http://www.cubasocialista.cu/index.php?q=socialismo-significa-justicia-social-e-igualdad-pero-igualdad-no-es-igualitarismo&page=0.7>

- Cusato, Antonio Domenico (2004). “Fresa y chocolate de Senel Paz: régimen y homosexualidad”. *Inti. Revista de literatura hispánica* (Núm. 59-60): 123-132.
- Díaz, Marta; del Río, Joel (2010). *Los cien caminos del cine cubano*. La Habana: ICAIC.
- Fornet, Ambrosio (2001). “Apuntes para la historia del cine cubano de ficción. La producción del ICAIC (1959-1989)”. *Temas*, nº 27 (octubre-diciembre): 4-16.
- Foucault, Michel (1978). *La microfísica del poder*. Madrid: Piqueta.
- López, Pavel (2008). “La virtud de saber elegir”. *Somos jóvenes digital. La revista de los jóvenes cubanos*. Disponible en internet: <http://www.somosjovenes.cu/index/semana87/novdavid.htm>
- Padrón, Frank (2008). *Sinfonía inconclusa para cine cubano*. Santiago de Cuba: Editorial Oriente.
- . (2011). *El cóndor pasa. Hacia una teoría del cine “nuestramericano”*. La Habana: Unión.
- Ríos, Enrique (1997). “Fresa y chocolate: crítica de un revolucionario (Hacia un gran cine cubano)”, en Julio Montero y María Antonia Paz (coords.), *La historia que el cine nos cuenta. El mundo de la posguerra, 1945-1995. II Jornadas Internacionales de Historia y cine*. Madrid: Tiempo/Universidad Complutense de Madrid, págs. 179-191.
- Rodríguez, Juan Carlos (2013). *De qué hablamos cuando hablamos de marxismo*. Madrid: Akal.
- Rosell, Sara (2001). “El ‘caballerito proletario’ y el homosexual (contra)revolucionario en *Máscaras y Fresa y chocolate*”. *Confluencia* (Vol. 17, núm. 1): 42-51.
- Seguin, Jean-Claude (2011). “El lobo de fresa y el bosque de chocolate. Senel Paz y sus variaciones cinematográficas”. *Arbor. Ciencia, pensamiento y cultura*. Vol. 187, núm. 748 (marzo-abril): 325-335.
- Toledo Sande, Luis (2011). “*Habanastation* o ampliación de una Suite por la ciudad”. *Cubarte*, 15 de agosto. Disponible en internet: <http://www.cubarte.cult.cu/periodico/letra-con-filo/habanastation-o-ampliacion-de-una-suite-por-la-ciudad/19635.html>