

La contingencia intelectual y gastronómica según Alberto Pedro Torriente: *Manteca* y otras necesidades alimenticias en la Cuba de los noventa

Patricia Tomé

Manteca, obra escrita por el dramaturgo cubano Alberto Pedro Torriente en 1993, es una comedia trágica en un único acto que presenta ante el público los conflictos y necesidades cotidianas de una inusual familia cubana en pleno Período especial. Con utilería minimalista y escasos artefactos que aparecen destartalados y empolvados a lo largo y ancho del escenario, la obra pone en las tablas a tres hermanos adultos que viven encerrados en un apartamento cuyas cualidades estéticas son análogas a sus respectivos estados anímicos. El preciso día en que se desarrolla la acción, en vísperas de Año Nuevo, Pucho, Celestino y Dulce —los tres protagonistas— repiten con insistencia “tenemos que hacerlo”, pero no es hasta el final de la pieza que el público logra descifrar cuál es el “acto terrible” que tanto temen “llevar a cabo” durante este fin de año. Han mantenido en la bañera del apartamento, de manera clandestina, un cerdo. Ninguno de ellos se atreve a “hacerlo” —a matar al cuadrúpedo— porque imaginan las posibles sanciones estatales; sin embargo, necesitan matarlo para simultáneamente saciar el hambre que los ha estado carcomiendo todo el año y que los seguirá consumiendo, tanto física como psíquicamente, si no hacen algo al respecto. Mientras conspiran sobre el plan de ataque, se desatan una serie de insólitas y por veces divertidas riñas entre los hermanos que sardónicamente ahondan en la soledad, la represión y el aislamiento en el que han estado sumidos estos personajes por más de un lustro.

La importancia de *Manteca* radica en la metaforización de la comida que Pedro Torriente estratégicamente encapsula en varias imágenes alimenticias (o en la ausencia de estas) llevadas al escenario, en especial con la deseada manteca que sólo podrá ser consumida tras una matanza que depara conse-

cuencias nefastas. La teatróloga cubana Vivian Martínez Tabares corrobora que esta pieza rescata “la urgencia del momento, la necesidad de la comida y absurdos cotidianos de la vida que nos rodea” (9). Bajo estas variables, la obra teatral de Pedro Torriente parece sugerir que el hambre que socava los estados anímicos, físicos y sociológicos de los personajes logra reprimirse parcialmente con la mera integración de discusiones y creaciones literarias. En escena se dramatiza sutilmente la manera en la cual la escritura literaria reemplaza la insuficiencia alimenticia que adelgaza los estómagos vacíos de estos personajes; apenas tienen arroz y pan, pero presumen de un amplio conocimiento literario. El proceso de creación literaria, añadido a la carencia alimenticia, resulta en una suerte de *künstlerroman* culinario donde se fusionan —tal fuera un *ajiaco*— las aflicciones personales sobrellevadas en la Cuba de fin de siglo. Así, los complejos altercados que cada uno de los personajes va enumerando en el escenario van dando cuerpo a la hipótesis que el quehacer literario es homólogo al gastronómico ante las taras artísticas, sociales y económicas de la época.

La acción dramática de la pieza puede resumirse en un simple vaivén de pugnas entre familiares, unas riñas cínicas y cómicas, cuyo propósito es aquel de exteriorizar los dilemas internos de los hermanos, tanto sus frustraciones personales como sus apatías hacia el sistema. El texto dramático consigue de esta manera poner en diálogo a tres personajes que encajan sutilmente dentro de tres paradigmas sociopolíticos aparentemente disímiles, no sólo en cuanto a su filosofía personal, su preferencia sexual y/o su posición política, sino también en sus gustos culinarios. Comparten, eso sí, un grave sentimiento de miedo y aprehensión ante los apremios y penurias de su actualidad. Pucho es un intelectual gay, escritor frustrado y profesor existencialista que perdió su trabajo en la universidad ya sea por sus opiniones disidentes o por su propia preferencia sexual. Su hermano mayor, Celestino, ejerce el rol de macho comunista que logra estudiar ingeniería en la Unión Soviética gracias a la Revolución. A su parecer, la “falta de cojones” de la sociedad impide que llegue “el momento en que la base de nuestra alimentación no será el arroz” (Pedro Torriente 61). Dulce, un tanto aletargada en sus raciocinios de campo, aporta a la obra precisamente eso, el perfil dulce y maternal que caracteriza a la figura de la madre dentro de este triángulo familiar. Sus roles evocan, por así decirlo, *tipos* dentro de los esquemas teatrales del teatro *costumbrista* (Taylor 302).

Aunque los tres hermanos concuerdan con que “deben hacerlo” porque la “situación es insoportable” (Pedro Torriente 48), no logran gestionar adecua-

damente la faena de la matanza. Si consiguen descuartizar al cerdo, lograrán de este modo matar el hambre que ya no pueden soportar. De lo contrario, el cerdo terminará comiéndolos a ellos cuando queden famélicos por el hambre. Sin embargo, a través de los ojos maternales y nostálgicos de los hermanos, el cochino se convierte en un miembro más de la familia pues “hubo que darle leche en pomo, como a los bebitos. Estaba acabado de destetar. Lo separaron de la madre antes de tiempo” (98-99). Dichas palabras apuntalan la reciente separación entre Cuba y la Unión Soviética, quien mantenía “amamantada” a la isla, subsidiándole más del 80% de sus alimentos básicos. Estas sórdidas experiencias familiares, llevadas a una urbe habanera, responden a una serie de factores histórico-políticos que marcaron el precario día a día del cubano durante el Período especial. Recordemos que el colapso en 1989 de la Unión Soviética —que había sido desde 1972 el mayor subsidiario alimenticio del país bajo la organización económica COMECON— tuvo consecuencias adversas para la economía cubana. La pérdida de un subsidio económico que proporcionaba anualmente cinco millones de dólares a la economía nacional ocasionó un notorio declive económico de 34% del PIB (producto interno bruto) entre 1990 y 1993.¹ La carencia de alimentos—que supuestamente causó malnutrición y enfermedades diversas—los múltiples apagones diarios, la falta de petróleo y el reemplazo del coche por la bicicleta, debilitaron ferozmente la economía y a la misma sociedad.² De ahí la perceptible pasividad de los actores en la escena; viven encerrados, leyendo, hablando y esperando, sobre todo esperando. Al destacar la predisposición literaria a la falta de alimento que se aprecia en el destartalado apartamento en plena crisis, el dramaturgo recrea un acto cotidiano que se agrava hasta el punto del pauperismo y la violencia. Este es el cuadro de la búsqueda de alimento en Cuba durante el Período especial.

Quizás sea por esa tonalidad violenta que en un primer plano *Manteca* mantiene cierta resonancia con una de las piezas teatrales cubanas más laureadas, *La noche de los asesinos* (1966) de José Triana. Tanto en su estética como en su contenido crítico y dramático, ambas obras simulan el plan de una acción secreta e intencionalmente violenta que nunca se lleva a cabo ante el espectador, un asesinato a manos de los propios protagonistas. Pero a pesar de las referencias argumentales a la obra de Triana, Pedro Torriente niega cualquier tipo de influencia y asevera que “la coincidencia está en la realidad cubana” (11). Ahora bien, en contraste con el entorno violento fraguado en *La noche de los asesinos*, donde no se nos deja claro el motivo de la matanza, la realidad que Pedro Torriente retrata en su obra es la vivencia diaria en el

hogar cubano ante la persistente búsqueda de alimento y la contingencia social, intelectual y/o política del momento. El encerramiento al que se someten los protagonistas los sumerge en un involuntario estado de pasividad y abandono, casi de resignación. Debido a la muy compleja sucesión de hechos que van tejiéndose en la escena económica del Período especial, no resulta extraño que la supuesta “acción violenta” que temen cometer durante todo el hilo dramático parezca un acto descabellado. De hecho, como ocurre con Cuca, Beba y Lalo en la pieza de Triana, la comunicación entre los hermanos los enfrenta y los distancia de manera drástica, debido en parte al miedo que supone la realidad afuera de una vivienda que se está cayendo a pedazos, como la misma unidad familiar.

Puede trazarse una similitud entre los temas de estancamiento en la dramaturgia de la época, según lo determinan varios historiadores y críticos teatrales (Desiderio Navarro, Vivian Martínez Tabares, Magaly Muguercia). Tras varios años de silencio y escasa producción literaria y artística en Cuba, para principios de los ochenta, “comienzan a oírse nuevamente voces críticas, esta vez con más fuerza y en mayor número, pertenecientes a jóvenes intelectuales nacidos y formados ya dentro de la Revolución —en su gran mayoría artistas plásticos, pero también narradores, teatristas, cineastas y ensayistas” (Navarro 42). Ahora bien, a partir de los primeros años de la década de los noventa se produce una nueva ofensiva gubernamental contra la intervención crítica del intelectual en la esfera pública (43). Dado el desencanto, el pesimismo, el escepticismo, e incluso el resentimiento que el intelectual siente ante la situación económica que surge a partir de 1990 —similar a lo sucedido durante los años setenta durante el denominado Quinquenio gris³— la esporádica y vasta dispersión de la mayor parte de la intelectualidad artística cubana enerva las salas teatrales, dejándolas al desnudo (43). Aun aquellos escritores que intentan producir sus obras en la isla durante este perentorio lapso de cambio e inestabilidad, procuran un espacio o dimensión corporal maleable que les permita ahondar en la libertad de creación de la que carecen. Como consecuencia, el autor cubano debe, en cierta medida, metamorfosearse. La crítica cubana Muguercia asegura que la década de los noventa genera un cuerpo perdido en la cuerda floja y casi siempre desligado de toda atadura social o nacional (“The Body” 184). Muguercia confirma cómo, en efecto, el cuerpo cubano aprende a “escapar”, a exiliarse en un entorno que le confiere movilidad, sin asedio ni represalia. Esta necesidad de libertad por parte del creador es precisamente la que Pedro Torriente evidencia con *Manteca*, tanto con el diálogo teatral como en la puesta en escena. Diana Taylor indica que la

obra fue escrita, ensayada y producida en pleno apogeo de las circunstancias que en ella se fraguan, inclusive en sus primeras puestas en escena; se tuvo que montar en el zaguán de las salas teatrales ante los constantes apagones que acechaban a la nación. Y aun así, con el cese de la circulación de revistas culturales y el reducido horario televisivo durante la época, el teatro “tomó la palabra” y estableció entre público y dramaturgo un “electrificante diálogo, una complicidad” (Ballou Lausell xiii).

Debemos señalar que, siendo uno de los escasos dramaturgos residentes en la isla que consiguió publicar y llevar a escena esa implícita complicidad con el espectador, Pedro Torriente ya era para aquel entonces “el dramaturgo cubano más popular y el más conectado con la difícil problemática de nuestros días”, añade Martínez Tabares (8). Si bien las censuras institucionalizadas y el miedo a concretizar en la problemática existente en la Cuba de los años noventa ocasionaron un declive en la producción dramática y mermaron el campo intelectual del país, como escritor emblemático del teatro político, complejo y popular de la década, el recién fallecido dramaturgo utiliza la sala teatral con artesanía para evidenciar “todo lo que ocurre hoy en Cuba” que “es algo excepcional y me he propuesto ser testigo también excepcional de esta realidad en este momento y en este país” (citado en Martínez Tabares 9). Tanto es así su interés por atestiguar su realidad en el teatro que la persistente alusión a la comida y al hambre que sufren los personajes en *Manteca* refleja la lucha por la supervivencia, tanto en el ámbito intelectual como en el alimenticio. Curioso que el hambre como tema literario sea para Pedro Torriente algo que “es completamente nuevo en la literatura, que ni Dickens ni Victor Hugo, que tanto hablaron de los pobres, llegaron nunca a esta cosa cubana que es alucinante” (10). Y es que, si tomamos en cuenta las nociones traídas a colación por Néstor García Canclini ante las preferencias estéticas más cotidianas del ser humano, la comida “eufemiza las desigualdades económicas, modos de inclusión y segregación que se desea ocultar”. A raíz de la escasez, se da una homologación de la comida y la literatura. Hasta cierto punto, en el caso de la pieza teatral que ahora nos atañe, la yuxtaposición de la palabra y la comida funcionan como referentes de una desigualdad económica precursora de la misma división familiar o incluso de la segregación de ciertos grupos sociales basada en su acceso a la comida y a la literatura. Inclusive los hermanos, todos ellos separados de sus respectivas familias y trabajos, forman parte de esa segregación que ocultan los axiomáticos inconvenientes que caracterizaron a la Cuba del momento y han pasado a representar un estigma dentro de la literatura del Período especial.

Según indican las acotaciones, la acción dramática de *Manteca* debe estar interrumpida “en todos los planos imaginables” por fragmentos de la canción “Manteca” del compositor cubano Chano Pozo (47). Estas interrupciones musicales, así como el homónimo título de la canción de jazz, no son meras coincidencias; más bien están funcional y sistemáticamente configuradas por el dramaturgo. Por un lado la música destaca una acción rutinaria de la familia —y por extensión del pueblo cubano— la de poner la radio a todo volumen cada vez que se quiere opinar libremente y se teme a “los escuchas”. Se pueden destacar múltiples instancias en que los sonidos musicales reemplazan la voz humana, particularmente en los momentos más críticos y climáticos de la acción, cuando parece emitirse una crítica sin concesiones hacia el sistema. Tomemos por ejemplo la primera de estas interrupciones musicales, que brota a raíz de un diálogo entre Dulce y Pucho, durante el cual se enfatiza la claustrofobia que los acecha:

PUCHO: ¿En qué lugar del mundo ocurre esto? ¿En qué ciudad con un mínimo de civilización?

DULCE: ¡Pucho, los vecinos!

PUCHO: ¡Hay que acabar de hacerlo y abrir bien las ventanas! ¡Abrirlas bien para que entre el aire!

DULCE: ¡Los vecinos, Pucho!

PUCHO: No podemos seguir enajenándonos. Hay que salir de este maldito claustro, de esta morbosidad. (51)

Cuando Pucho protesta las condiciones infrahumanas que los circundan, su inconformidad es aplacada con la intromisión de “Manteca”, como si la música se convirtiera en aparato censor. Los tonos musicales *in-crescendo* de la canción van de acorde con el *in-crescendo* dramático: premonición de un inminente acto funesto. Simultáneamente la constante repetición del mismo sonido musical (que de hecho sólo tiene como letra lírica la palabra “manteca”), sugiere la perpetuidad e incesante miseria que los acosa física y psicológicamente. El tono discordante de la música contribuye a ese sentimiento de inmediatez y urgencia que corresponde a un momento histórico de constante malestar.

El título de la pieza tampoco es gratuito dada la obvia evocación a la manteca como condimento gastronómico que se subtrae del cerdo. Cabe destacar aquí las connotaciones que revisten al animal porcino dentro de “la literatura del Período especial”.⁴ Según un estudio publicado en *La siempre-viva* sobre la integración del cerdo como foco de interés en la literatura de la ominosa década, los críticos Rita Maeseneer y Juan Manuel Tabío señalan

que las alusiones al animal oscilan “entre lo permitido y lo transgresivo, lo abyecto y lo digno, lo humano y lo animal. En otras palabras, ocupa una posición híbrida” (68). En la pieza ahora en cuestión, esta hibridez responde al rol que el animal desempeña en función a sus características; es parte porcino y parte humanoide. Inclusive se le imputa a éste un “mal” que debe ser destruido y devorado para dar cabida a un “bien”. De ahí que varios críticos ofrezcan una lectura más politizada y le adjudiquen a Castro el rol del cerdo. Como audiencia estamos constantemente anticipando la entrada del animal al escenario —que por cierto nunca sucede—, una técnica teatral que simula a cabalidad la ansiedad persistente en los propios protagonistas ante sus expectativas futuras y, en cierta forma, su ambivalencia ante su actual estado encapsula un sentimiento colectivo en la isla. El cerdo, como personaje híbrido en *Manteca*, es contradictoriamente cebo para redimir la hambruna y el causante de la misma. Por un lado —y en particular durante Fin de Año, cuando es costumbre cocinar un lechón asado en el hogar cubano— en la carne del cochinito radica la saciedad inmediata de la familia dada su depauperación física, pero es también el adalid culpable de frustrar las ilusiones e ideales de los tres cincuentones. Mientras crían, defienden y alimentan al animal como si fuera su hijo, los personajes inventan y diseñan toda una gama de situaciones utópicas que paradójicamente sólo lograrán materializarse con la muerte del animal. Taylor corrobora tal idea cuando insinúa que Cuba no puede sobrevivir como isla, y su propia inmovilidad es toda la evidencia que necesitan para saber que ya no hay nada de revolucionario en lo que está sucediendo (302).

A la definición de condimento calórico que se obtiene de la grasa del cerdo debemos añadir que en la jerga cubana, “manteca” es el vocablo comúnmente utilizado para referirse a la marihuana.⁵ La marihuana, según lo defiende el menor de los hermanos en esta pieza, es otra forma a través de la cual el cuerpo humano logra desligarse de las cadenas sociales que lo confinan y por eso tras su consumo, uno alcanza, aunque de manera efímera, la utopía deseada. En escena, la ingesta de la marihuana produce, en particular en Pucho, un cuerpo alterno, discordante del suyo propio, un cuerpo que a la larga funciona dada su capacidad intelectual. Tal premisa es válida ante el pronóstico médico que constata que “con el uso de la marihuana son frecuentes los fenómenos de disociación, como la amnesia parcial o la sensación de estar fuera de uno mismo” y además “puede haber recuerdos vívidos, o la sensación de volver a vivir experiencias o estados de ánimo de tiempos pasados” (Cordero González 42). En cierta medida, y en el caso específico

de *Manteca*, los efectos secundarios de la marihuana permiten que Pucho se desprenda de cualquier tipo de tapujo familiar, social o incluso político que lo confina cotidianamente, y bajo los efectos de la droga atina a diseñar personajes literarios que consiguen quebrantar normas y esquemas. Esta ambivalencia entre el término y la propia condición alterna de Pucho apunta hacia esa necesidad de ser alimentado o de alimentar el intelecto y prefigura la creación de un espacio alterno para la creación literaria.

En efecto, Pucho, el protagonista de la obra y el menor de los tres hermanos, “escapa” de su realidad inmediata a través del nombrado cuerpo alterno. Él toma la iniciativa de desligarse de toda aquella aberración social y política que le impida la dilatación del espacio y movimiento físico de la familia por medio de su escritura. Él mismo asegura que la única alternativa ante el deterioro interior y exterior del apartamento habanero en el que habitan es “tratando de convencer con mi palabra a los valientes, a los cojonudos, a los verdaderos machos dispuestos a la acción” (48). Así, Pucho pasa a formar parte de un grupo de artistas que pretenden convertir todo aquello que los constriñe —tanto en términos políticos como artísticos— en alimento literario para devorar, deconstruir y rediseñar de una forma alterna, aleatoria a toda institucionalización.

Elzbieta Sklodowska, quien estudia brevemente ésta y otras obras literarias producidas durante el Período especial, ubica la representación de la comida dentro de la teoría de lo abyecto según lo concibe Julia Kristeva. Para Sklodowska, el alimento funciona como “un recurso que permite desafiar los parámetros de un orden establecido” (305). Esta ausencia del alimento inclusive produce un efecto “rotundamente deconstructivo: además de desmontar el clásico triángulo culinario de Levi Strauss de lo crudo, lo guisado, lo podrido (lo corrompido), estos textos y actos de performance desestabilizan las fronteras entre lo comestible y lo abyecto y cuestionan la distancia entre lo animal y lo humano” (306). Paralelamente la comida contribuye en forma decisiva al discurso racionalmente articulado y concretiza el impacto social, económico e intelectual que causaron los años del Período especial en la isla. De hecho, en *Manteca*, así como en otras obras teatrales de este momento crítico, la comida es utilizada a cabalidad como “un vehículo tanto satírico como catártico” (312).

El consumo de la manteca —considerando la ambigüedad del término, como grasa de animal o como marihuana— parece dominar la capacidad intelectual de Pucho. Mientras que la manteca funciona de forma catártica al proporcionar al protagonista un escape ante una infortunada realidad, lo re-

troalimenta tanto física como mentalmente. Las satíricas palabras de Pucho al principio de la obra muestran su pleno estado de euforia: “[N]ecesitamos proteínas, proteínas y manteca, sobre todo manteca, muchísima manteca, infinita manteca. Porque, ¿qué otra cosa es la felicidad que la prolongación resbaladizamente eterna de la manteca?” (75). En sus escrituras, rebasa la idea de que la carencia de libertades y ofrendas alimenticias es reemplazada por una abundancia verbal e imaginativa.

En *Manteca*, una versión reformada del *yo* que vive y experimenta permite que Pucho conciba su realidad desde una perspectiva ajena. De modo que el protagonista de la obra intenta conjeturar sobre su dilema existencial al revestir a sus personajes novelescos con sentimientos y realidades homologables a la suya propia, lo cual indica que Pucho encuentra en la proyección de sus entes ficticios una válvula de escape a la realidad ya que éstos le permiten verse a sí mismo desde la posición del *otro*.

La creación del héroe ficticio en la literatura tradicional, según destaca Mikhail Bahktin en *Author and Hero in Aesthetic Activity*, es un intento por encontrar un espacio personal y homogéneo, donde el artista tiene la intención de desasociarse íntegramente de su entorno y de toda nomenclatura institucional a la cual debe acatarse cotidianamente. Toda ética sistemáticamente controlada y vigilada, así como todos aquellos intentos por disolver la responsabilidad personal dentro de un único sistema político, niegan el valor particular de cada una de nuestras obligaciones morales, consiente Bahktin (citado en Morson 182). Siguiendo este patrón, es únicamente al desasociarse de los ideales revolucionarios establecidos que Pucho puede funcionar bajo un estado de “exteriorización” que le facilita comprender, y hasta cierta forma aceptar, su deplorable situación actual. En efecto, para el filósofo ruso el único acceso factible para establecer una nueva imagen de uno mismo es disolviendo las nociones preconcebidas del cuerpo e introduciendo en éste un nuevo factor, insólito y extraño, pero determinante en la asunción de una perspectiva modificada. En sus propias palabras:

The person suffering does not experience the fullness of his own onward expressedness in being; he experiences this expressedness only partially, and then in the language of his inner sensations of himself. He does not see the agonizing tension of his own muscles, does not see the entire, plastically consummated posture of his own body, or the expression of suffering on his own face. (Bahktin 25)

En la abstracción de dicho espacio, el autor consagrará su creación literaria, su cuerpo intelectual. La idea de una metamorfosis corpórea postulada en

este estudio se prefigura en esta obra para permitir la entrada de un espacio propicio para la libertad, la actividad y la creatividad dentro de un apartamento que sólo depara la prolongación del encerramiento, de la represión y de la pasividad diagnosticada en la familia.

Este cambio mental ante el alimento (o su ausencia) se manifiesta en escena tanto en la apariencia física como en la escritura que Pucho está llevando a cabo durante todo el acto. Tomemos como ejemplo un fragmento de la novela que pretende publicar, donde se corrobora la catársis de su estado anímico, en oposición a su presente condición precaria:

Y se multiplicaron los cerdos y los panes, los huevos, sus gallinas. Y el mundo se volvió un delirio de reses al alcance de todos. Vacas superlativas mugiéndole a la luna como gatos sin dueño. Y la gente no quiso comer ni beber más aquel alcohol que no hacía daño, tan bueno como el agua, porque necesitaban otra cosa, otra cosa, otra cosa. (86)

Tal libertad de expresión en su personaje ficticio confirma los efectos que la manteca puede sugestionar a su metabolismo literario. Si consideramos que en efecto Pucho ha estado fumando marihuana tras bastidores, podemos detectar los síntomas placenteros que los estudios médicos han descrito, tales como “la euforia, la exaltación, la risa fácil, el aumento de apetito, la alteración del sentido del tiempo y secuencia de acontecimientos, el aumento de percepción de colores y sonidos, entre otros” (Próspero García 23). Lo que es más importante es que ante la posible censura de la novela de Pucho y el hambre que mantiene a su familia en sufrimiento, la creación literaria se convierte en plato de comida, para quien “el estado más propicio para la creación es el sufrimiento” (Pedro Torriente 86). En un diálogo con Dulce, Celestino, quien tolera a regañadientes el rol de escritor de su hermano menor, tilda inicialmente de inútil este intento de pretender reemplazar la comida por la escritura:

CELESTINO: El día que los escritores dejen de comer me voy a creer la historia de que se alimentan del espíritu.

DULCE: Los buenos escritores siempre pasan hambre, lo dicen los prólogos de sus libros. Todos pasan hambre, mucha necesidad. Desde Cervantes hasta el García Márquez ese, que era de un pueblo de campo y que es mucho más malo que él y llegó a Premio Nobel. (49) [...] CELESTINO: La vida no es una novela. Hay asuntos que no se pueden solucionar con la literatura porque se corre el riesgo de tomar

determinaciones que no son prácticas. No te asustes, el mundo jamás será gobernado por los escritores. (74)

Si Pucho idealiza a través de la escritura una conspicua realidad donde puede transgredir sus limitaciones como homosexual y artista, su hermano Celestino defiende los valores revolucionarios a capa y espada, criticando también la supuesta posición de poder otorgada al intelectual. Tal y como advierte Muguercía, este tipo de rencillas entre los mismos isleños resulta comprensible si se observa la insipiente relación entre el corpus intelectual y el gobierno durante la primera mitad de los noventa. La crítica informa: “Frictions, sometimes very painful and always paradoxical, began to develop between the immense creative potential of the people, encouraged by the Revolution, and the structures implemented by the state. This dysfunction operated in diverse arenas –political, economic, ideological, cultural, and spiritual” (“The Body” 180). Muy a pesar de sus contradictorios ideales, es ante la falta de comida y el subsecuente hambre que Pucho y Celestino logran actuar dentro de los confines de un cuerpo que les ofrece libertad y movilidad; un espacio donde no son discriminados dado su género, preferencia sexual, o filosofías artísticas y políticas.

Así como el vocablo “manteca” evoca una pluralidad de significados y referentes en la idiosincrasia del cubano, el espacio escénico de esta pieza juega con lo visible y lo invisible para matizar la sutil dualidad que emana en la cotidianidad de la precaria década. Como espectadores nos encontramos a unos hermanos en constante confrontación —disputas que ocurren dentro del espacio mimético (el apartamento). Ahora bien, únicamente conocemos las acciones que contribuyeron al estado actual de sus vidas en un plano diegético, a través de los eventos que cuentan que han sucedido en Rusia y en Estados Unidos. Teatralmente, esta división escénica concuerda con la ambivalencia psíquica y física evidente en los protagonistas. Ambos espacios, el mimético y el diegético, revalidan el distanciamiento y el aislamiento en el que se hallan los hermanos con relación al resto del mundo (o aquello que imaginan que existe más allá de la isla). Ese *insilio* personal en el que se encuentran atrapados, ese acto de enclaustramiento por parte de los hermanos, consolida lo que Muguercía describe como una enunciación global a través de la cual una estructura primordial intenta protegerse a sí misma de ser dispersada (“The Gift” 54). Ahora bien, en el caso particular de *Manteca*, el enclaustramiento de los personajes más que protegerlos como entidad familiar, los atosiga a causa de la pestilencia que se desprende del cerdo y de los mosquitos que a su vez se están sustentando del marrano. “Si no lo hacemos pronto,

terminará acabando con nosotros”, augura Pucho (Pedro Torriente 49). La dualidad que nos ofrecen los múltiples espacios puestos en escena —ya sea como recuentos personales de otras épocas y las múltiples referencias hacia el exterior de la isla, o por lo que evidenciamos en las tablas— arroja luz a la crisis económica post-soviética y la división inmediata del aquí y el allá. Mientras sus monólogos viajan nostálgicamente por Leningrado o Nueva York, en su apartamento siguen existiendo los incesantes apagones, la perpetua tarea de racionar el arroz, el dolor debido a la separación familiar, los fracasados intentos literarios y otras particularidades de un régimen obsoleto pero inquebrantable durante un “período especial de guerra durante tiempos de paz”, según lo tilda el mismo Fidel Castro en 1990.

Dentro del espacio visible está el apartamento, convertido en “una especie de almacén”. Encierra en él un sinfín de latas de conserva oxidadas, sacos viejos y vacíos, una rueda de bicicleta destartada y varias herramientas inútiles (47). Todos estos viejos cachivaches se encuentran dispersos por el escenario y consiguen dar a la obra un aire de caducidad, de estancamiento e inmovilidad, de ahí que no existan cambios escénicos o divisiones en actos. Esta supuesta pasividad se evidencia también en la apariencia física de los personajes puesto que su vestimenta apunta a un anacrónico aislamiento del mundo moderno. Dulce está vestida para celebrar la ocasión —recordemos que la acción se desarrolla durante el Fin de Año— con una indumentaria ya pasada de moda que consiste de unos “tacones, vestido lamé y lentejuelas”. Celestino, como macho fornido, utiliza un “overol de mezclilla y botas altas”, simulando la vestimenta que llevan los voluntarios en sus tareas revolucionarias y poniendo en evidencia sus ideales políticos (47). Pucho, haciendo alarde de su determinación artística, se viste de payaso. El vestuario, en particular el de Pucho, apunta a la urgencia de desvincularse de los confines de su cuerpo; el traje de payaso le facilita un alter ego que le sirve como estrategia de emancipación personal e intelectual. Entretanto, esta idea del disfraz prefija lo que Bakhtin cataloga como *samozvanets* (término ruso que designa el acto de pretender). Pucho juega con la idea de “pretender” ser escritor; sus varios disfraces lo exhortan a la permutación corporal, hacia ese otro yo intelectual del que veníamos hablando. Bakhtin, en referencia a la literatura en general, indica dicha analogía entre autor y héroe:

Before the countenance of the hero finally takes shape as a stable and necessary whole, the hero is going to exhibit a great many grimaces, random masks, wrong gestures, and unexpected actions, depending on all those emotional-volitional reactions and personal whims of

the author, through the chaos of which he is compelled to work his way in order to reach an authentic valuational attitude. (6)

Ante la enfática necesidad de devorarlo todo, Pucho encuentra en su rol de payaso la posibilidad de asumir su cuerpo intelectual.

Al igual que lo había hecho José Cemí, el protagonista hilvanado por Lezama Lima en *Paradiso* —la más clásica y controversial de las novelas publicadas durante las primeras décadas de la Revolución cubana y texto literario que sin duda alguna evoca la cultura culinaria cubana en todo su esplendor y gloria—, en *Manteca*, Pucho sueña con alcanzar la glorificación de su arte: la publicación de su novela. Con esto, busca consagrarse simultáneamente como escritor, cumpliendo, por ende, las funciones adherentes al género literario del crecimiento del artista, el *künstlerroman*. A través del acto de la escritura, Pucho pretende redefinirse en estos momentos de inestabilidad social y busca así matar la abulia, la pasividad que lo mantiene inactivo. Interesa para este caso la opinión de Bakhtin cuando señala que, como persona, el autor de una obra siempre intenta autodefinirse por medio de sus personajes: “The artist’s struggle to achieve a determinate and stable image of the hero is to a considerable extent a struggle with himself” (6). En efecto, Pucho proyecta en sus personajes ficticios los sufrimientos reales que se evocan en su propia realidad así como su infatigable búsqueda de la utopía. Paradójicamente, sus protagonistas encuentran escapatorias y gozan de libertades de las que él carece. En cierta medida, el personaje se convierte en un cuerpo alterno del creador, en su alter ego. Mediante su cuerpo intelectual, Pucho logra, metafóricamente hablando, vomitar su vacío y descontento interior. Este “vómito intelectual” se ve representado por medio de los estados personales de cada uno de los tres hermanos (según se presentan en la *fictionalización* que Pucho les otorga en su novela). Para Taylor, los hermanos caracterizan en el escenario una suerte de performance corporal que sirve de alegoría existencial en la novela de Pucho (303). La narración del más joven de los hermanos delinea este lugar utópico de la siguiente manera:

La noche cayó sobre la ciudad maldecida y el olor del mar fue la única esperanza de sus enceguecidos moradores que ya ni siquiera dormían ni estaban despiertos. Fue entonces que aquel negro enorme, terror y delicia de las viejas y blancas vaginas reprimidas del lugar, subió al techo más alto y sin decir siquiera “regrese”, sacó su miembro descomunal, orinó largamente y la gente pensó que era una lluvia salida del mar, o el mar mismo y salado lo que caía sobre sus cabezas. Y se hizo la luz... (*La luz se apaga.*) Me cago en... (*A oscuras.*) Y se

hizo la luz, la luz otra vez y para siempre sobre la ciudad olvidada incluso del silencio. (59)

Como puede inferirse de su creación literaria, Pucho se despoja del constreñimiento de su entorno y escatológicamente se despoja de sus aprensiones cotidianas, como lo son el racionar la escasa comida, los insistentes apagones y el arreglo de inútiles utensilios desgastados. Es decir, la carencia de todo y las consecuentes ansias por saciar esa hambre, tanto a nivel intelectual como alimenticio, aparenta ser el dilema existencial llevado a las tablas por Pedro Torriente.

La típica escasez de comida durante el Período especial que se presenta en la mesa de esta familia es saciada masticando, tragando y digiriendo el cuerpo político que la delimita intelectualmente. En otras palabras, ante el hambre, los personajes se sacian devorando los ideales políticos y sociales que los oprimen. Para el dramaturgo, la comunicación en escena pone de manifiesto el complejo descontento intelectual a la vez que produce un “disturbio autorizado” al crear una revolución de “palabra y pensamiento” (*The Gift*, Muguercía 51). Mediante el acto de escritura de Pucho, el estudio gramatical de Celestino y la lectura de Dulce —que son en sí actos de degustación— el cuerpo logra desechar y expulsar hacia el exterior aquello que lo importuna. Por consecuencia, con la expulsión de lo indeseado e innecesario, el cuerpo entra en un estado de júbilo personal y social. Muy a pesar de la inusual estructura familiar, la obra se convierte en ¿Debe ser microcosmos? de la realidad social cubana del Período especial, donde prima la escasez de recursos y comida, así como en una inherente pasividad por parte del pueblo.

Para concluir, vale la pena recordar que la hambruna ha sido parte intrínseca del carácter cubano desde mucho antes de la caída del bloque soviético y, si hay algo que caracteriza la historia nacional de Cuba, es su continua sed de libertad. A lo largo de su tumultuosa historia, Cuba —como República independiente— ha desempeñado una suerte de rol alterno, ya sea bajo el imperio y subordinación de España durante la época colonial, con los Estados Unidos post Guerra Hispanoamericana, o con el apoyo maternal del Bloque Soviético. Ha vivido pasivamente bajo el yugo y la subordinación de una madre que lo debe alimentar y crece bajo una irresoluble crisis milenaria. Las carencias alimenticias, la pasividad y la consecuente añoranza de la comida plantean una problemática finisecular que pasará a los anales de la historia teatral cubana como parte de su legado gastronómico. El escritor Leonardo Padura lo dedujo hace más de una década cuando formuló: “Cuba es un país donde nadie se ha muerto de hambre en 50 años, pero donde casi nadie ha

comido lo que quiere en ese mismo tiempo, y la búsqueda de la comida, el sueño de la comida es una constante que nos persigue, y no nos abandona” (Sierra, sin pág.). Quizás sea ahí donde radica el éxito del que ha gozado la puesta en escena de *Manteca* dentro y fuera de Cuba. El replantear teatralmente modos de resistencia a umbrales del siglo XXI cuaja bien dentro de las audiencias teatrales cubanas si nos atenemos a la reciente ovación de la obra en la Sala Llauradó de La Habana, a 20 años de su estreno. Estas y múltiples otras exitosas puestas en escena de la obra dejan en evidencia el logro y la trascendencia teatral del dramaturgo ante la vigencia del tema tratado y confirman que, en efecto, Alberto Pedro Torriente es “el dramaturgo cubano más popular y polémico de los últimos años” (Ballou Lausell).⁶

Notas

¹ Sweig, Julia. *Cuba: What Everyone Needs to Know*.

² Según un estudio llevado a cabo por *British Medical Journal*, “la pérdida de peso y el ejercicio físico en los 90 redujeron las enfermedades cardiovasculares y la diabetes.” http://sociedad.elpais.com/sociedad/2013/04/09/actualidad/1365534581_039586.html

³ Término acuñado por Ambrosio Fornet. Entre 1971 y 1976, se marginalizó a muchos intelectuales dadas las sensibles luchas ideológicas entre ellos y burócratas en puestos claves en el gobierno quienes se empeñaban en trazar estrategias y normas sobre la permisible creación de arte.

⁴ Whitfield acuña el término en su texto *Cuban Currency: The Dollar and “Special Period Fiction”*.

⁵ En *Stages of Conflict: A Critical Anthology of Latin American Theater and Performance*, Diana Taylor asegura: “The song’s title was originally an allusion to marijuana, adding to the impression that whatever is going on in this apartment in the hours leading up to the New Year must be illicit” (301).

⁶ *Manteca* ya ha adquirido cierta notoriedad y se ha establecido como un clásico del teatro cubano. Pese a los infortunios de sus primeras puestas en escena en pleno Período especial, la obra se continúa llevando a las tablas con regularidad en la isla y ha conseguido ovaciones en Francia, España y Estados Unidos (Taylor 304).

Obras citadas

Ballou Lausell, Eugenio. Prólogo. *Mar nuestro. Manteca*. Por Alberto Pedro Torriente. Colombia: Paramericana Formas e Impresos S.A, 2005. x-xv. Impreso.

Cordero González, G. “La marihuana”. *Muestra* 1.3 (1988): 41-6. Impreso.

García Canclini, Néstor. “De la comida al monumento: lo intercultural más allá de los rituales.” *Néstor García Canclini*. 22 de junio 2010. Web. 15 de julio, 2015.

Maeseneer, Rita y Juan Manuel Tabío. “La cerdofilia en el Período Especial y sus avatares en la obra de Ronaldo Menéndez”. *La siempreviva* 14 (2012): 64-76. Print.

- Martínez Tabares, Vivian. "El teatro es una conspiración". *La gaceta de Cuba* (1994): 8-11. Impreso.
- Muguerca, Magaly. "The Body and Its Politics in Cuba of the Nineties". *boundary 2* 29.3 (2002): 175-85. Impreso.
- _____. "The Gift of Precariousness. Alberto Pedro Torriente's *Manteca*". *The Drama Review* 40.1 (1996): 49-60. Impreso.
- Navarro, Desiderio. "In medias res publica". *La gaceta de Cuba* 3 (2001): 40-5. Print.
- Pedro Torriente, Alberto. *Manteca*. Puerto Rico: Editorial Fragmento/Imán, 2003. Impreso.
- Próspero García, Oscar. "La marihuana del cerebro". *Ciencia y desarrollo* 25.147 (2000): 20-27. Impreso.
- Sierra, Sonia. "La Cuba de hoy vista desde ayer. Entrevista con Leonardo Padura". *Librinsula: La isla de los libros*. Web. 15 de octubre, 2015.
- Sklodowska, Elzbieta. "Entre lo crudo y lo cocido: las representaciones de la comida en la literatura cubana del Período Especial". *Saberes y sabores en México y el Caribe*. Eds. Rita de Maeseneer y Patrick Collard, Amsterdam Nueva York: Rodopi, 2010. 297-317. Impreso.
- Sweig, Julia. *Cuba: What Everyone Needs to Know*. New York: Oxford UP, 2009. Impreso.
- Taylor, Diana y Sarah J. Townsend. *Stages of Conflict: A Critical Anthology of Latin American Theater and Performance*. Ann Arbor, MI: U of Michigan P, 2008. Impreso.
- Whitfield, Esther. *Cuban Currency: The Dollar and "Special Period Fiction"*. Minneapolis: U of Minnesota P, 2008. Impreso.