

# MANTECA : CATARSIS Y ABSURDO

No es casual que *Manteca*, el texto teatral más reciente de Alberto Pedro que hoy *Conjunto* da a conocer, haya sido uno de los sucesos más significativos de la escena cubana en 1993. La obra propone un peculiar entramado de fórmulas estilísticas diversas que, a la vez que se inserta en la mejor tradición de la dramaturgia nacional, intenta subvertir categorías de valor y modos de asumir temas exhaustivamente tratados. *Manteca* lanza una mirada descarnada e incisiva a lo más álgido de la realidad inmediata no exenta de humor ni de una imaginativa capacidad de deconstrucción para convertir las expresiones "lógicas" de la vida cotidiana en discurso de ilogicidad que revela y refuerza signos y significados de alcance mucho más potente que en su naturaleza primigenia.

Pucho, Celestino y Dulce, tres hermanos maduros, solitarios y marcados en su vida afectiva o profesional, encerrados en la casa familiar en una situación límite, planean un acto "terrible", sin el cual la vida se les haría definitivamente insoportable. "Hay que hacerlo", apremia Pucho a los otros en el parlamento que abre la pieza y rompe el estatismo. Un largo debate insinúa posibles hechos de sangre, las condiciones de hacinamiento y descomposición a que están sometidos, la responsabilidad compartida que se convierte en un fardo esclavizador, y deja entrever además el complejo condapunto de apreciaciones sobre el individuo, la sociedad, Cuba y el mundo, que revela al lector la accidentada biografía de cada uno de los hermanos. Entre el misterio y el juego intertextual con lo prohibido —*Manteca*, de Chano Pozo, la pieza musical que irrumpe una y otra vez para su autor una velada alusión a la marihuana—, la acción avanza y la intriga se posterga hasta el estallido que hace que la tragicomedia se nos revele de golpe con toda su carga de patetismo: han estado criando un puerco clandestinamente, en medio

de un apartamento multifamiliar, para garantizar la alimentación con el suministro de alguna carne y manteca, y a pesar de que ha llegado el momento acordado para sacrificar el animal —es el día de fin de año, ocasión que se acostumbra celebrar en familia con una cena tradicional de lechón asado, yuca, congri y cerveza—, la decisión final no es nada fácil, ni siquiera para Pucho.

La referencia expositiva al esquema argumental de *La noche de los asesinos*, de José Triana, es insoslayable. Pero si en aquella se operaba el ritual de descomposición de la familia, desde una perspectiva ahistórica frente al contexto cubano de 1965; el nuevo ritual, en torno a un personaje ausente, referido pero omnipresente: un puerco totemizado de identidad equívoca, que corporeiza el apremio de un instinto primario de supervivencia, se inserta deliberada y directamente en el *aquí* y el *ahora* y provoca reflexiones desde tres ángulos, a veces divergentes, a veces complementarios, acerca de las difíciles circunstancias que atraviesa Cuba en medio de la crisis económica más aguda que hemos padecido y, a la vez, en sus diversas causas, desde las insuficiencias internas hasta el injusto "orden" que des-equilibra el mundo en que vivimos hoy.

Si *La noche...* culminaba el camino de liquidación de la familia según el esquema pequeñoburgués, proceso de análisis en el cual la dramaturgia aprehendió y diseccionó la crisis de los valores caducos a través de textos como *Aire frío*, de Piñera, *El robo del cochino* y *La casa vieja*, de Estorino, y *Contigo pan y cebolla*, de Quintero, en los cuales "la falta de autenticidad de ese ambiente no aparece como motivo central autónomo sino como consecuencia de una situación social concreta", *Manteca*, desde la experiencia del arduo e ininterrumpido proceso de transformación que abrió la Revolución, y desde la conciencia de la necesidad de preservar valores espirituales conquistados pero a la vez sometidos a riesgos ante las urgencias del difícil camino en la construcción de una sociedad diferente, defiende el espacio de la familia —en última instancia refugio del individuo— y lanza a debate su papel real en la vida social de hoy, cuando Dulce monologa con amargura:

**DULCE.** Ese animalito mantuvo unida a la familia y la familia es lo principal. ¡Mírate en el espejo, Celestino! Y yo, ni hablar. Un hijo en África y otro en

Vivian Martínez Tabares



LESSY MONTES DE OCA SOLIER

el Polo Norte. Y yo no puedo culparlos porque el primero que empezó fue mi marido. Por eso se acabó nuestro matrimonio, porque vivía más tiempo en el lugar donde lo mandaron que en su propia casa y por supuesto allá encontró otra y por allá se quedó. ¿Y qué iba a hacer yo? ¿irme con él? ¿Qué tengo yo que ver con esos aparatos, ni con las piedras, ni con la dinamita? Cuando la crisis esa de los cohetes, como le llaman, estábamos mejor. Al amanecer podíamos ser barridos de la faz de la tierra, pero estábamos juntos todos aquí. Mamá, papá, nosotros, mis hijos, la familia. [...] La verdadera democracia esa de que tanto hablan está dentro de esta casa, donde cada cual es como es, pero la sangre se respeta. Por eso estuve en la fiesta cinco minutos nada más y enseguida vine para mi casa. ¿Qué clase de fiesta de fin de año es esa donde la mayoría se odia? Ni la política, ni el trabajo, ni la religión. Lo principal es la familia y ese animalito mantenía unida a lo que se salvó de la familia.

este parlamento expresa abiertamente la visión personal de la mujer, Alberto Pedro fustiga también con la pérdida de preciados valores cuando al final, la evidencia del sacrificio del animal y el descubrimiento del fin de las ilusiones que significaban cuidarlo y de la "pérdida de la utopía" como perspectiva esencial existencial e ideológica, al buscar desesperadamente algo de qué asirse, idean cultivar la vida desde la altura del quinto piso donde viven,

proveerse de viandas, vegetales, flores, miel... y el sueño romántico de autoabastecimiento se convierte en un proyecto de aislamiento e individualismo tan enajenante como el que acaban de salvar. Pero a la vez, entre líneas puede leerse otro relato —y este juego dual que obliga al lector-espectador permanentemente a meditar es otra de las virtudes de la pieza—: la búsqueda y el encuentro optimista de opciones para sustituir al puerco de algún modo exaltan también el espacio necesario en la sociedad cubana para las iniciativas personales, el compromiso de cada uno en aportar en la búsqueda de caminos y soluciones para salir de la crisis e impulsar el desarrollo del país. Por eso el "Hay que hacerlo" de la penúltima página se convierte en "Tenemos que hacerlo" y se enfatiza con la repetición de cada personaje.

En *Manteca*, detrás de los apagones y los comentarios nacionales sobre la falta de medicamentos por causa del bloqueo, los prejuicios machistas que conducen a la intolerancia, la cuota de arroz dividida en pequeñas porciones para que alcance el tiempo previsto, los artistas que ceden al comercialismo para asegurarse una vida mejor, o la ironía sobre la falta de eficiencia en la agricultura en la tierra del "mejor clima del mundo", junto a los comentarios internacionales sobre la ola de xenofobia, racismo y fundamentalismo, la destrucción de la Unión Soviética y el surgimiento en su antiguo territorio de problemas sociales inéditos, entre muchos otros, hay una desgarrada plasmación —elaborada teatralmente— de preocupaciones e inquietudes cerca-

nas para la mayor parte del público, que ha seguido las hasta ahora cincuenta representaciones con pasión, aplausos cálidos y risas estentóreas. Y es en ese juego de autorreconocimiento, distancia crítica y burla del absurdo que tantas veces asoma en nuestro comportamiento cotidiano y con el que tan a menudo nos defendemos de nuestras desgracias en el que la obra consume su eficacia y gana para el teatro un espacio de debate social en ocasiones más vivo y plural que el de los medios de difusión. Porque la obra combina teatro político y recursos del absurdo —en consecuencia un alto sentido histórico y ahistoricidad—, realismo y teatro de la crueldad, certezas y especulaciones.

La palabra es el instrumento expresivo fundamental de la obra de Alberto Pedro —como antes en *Weekend en Bahía* (1987), *Pasión Malinche* (1989) o *Desamparados* (1991), tres de sus títulos más notables—, una palabra que sabe articular la fluidez del discurso coloquial, y que aquí se enriquece en las cómodas transiciones que van del realismo exacerbado, casi naturalismo, al absurdo, tanto a nivel sintáctico como en el sentido de los parlamentos.

Es notable la ductilidad del discurso de los tres personajes y su facilidad para combinar una expresión directa y llana con otra profundamente metafórica o abstracta

hasta la ininteligibilidad. Valga como ejemplo esta curiosa intervención de Celestino en la que se alterna el absurdo, el sentido ambiguo y la más absoluta literalidad:

**CELESTINO.** Hemos hecho crisis por el agua. Antes del agua era distinto. Y luego el pescado. Aunque también hay que ver la época del año. Además, por muy cerrados que estemos hay que abrir la puerta. Por algún lado hay que salir y entrar. ¡Claro que el pescado ni con el agua! Ustedes no se acuerdan pero ni con el agua. Y el tiempo que hace que no se ve volar una avioneta. Esto es el trópico, la culpa no es sólo nuestra. Ni una avioneta. (Todos matan mosquitos.) Mosquitos aquí no hubo nunca, pero ya se están sintiendo. Mira que yo me paro en la azotea y ni una sola avioneta. Y al puerto de puerto sólo le queda el nombre.

O la increíble réplica de Dulce cuando Celestino les cuenta el sueño terrible que ha tenido con sus hijos en Leningrado congelándose de frío, y ella se esmera en buscarle explicaciones a cada preocupación de él como si se basaran en hechos reales y tangibles.

Además de la postergación de la intriga, y el empleo de un lenguaje a ratos inconexo, el absurdo marca un diálogo sobre la peste —la peste a secas, la peste-



peste, la peste descarada y la peste "subjetiva"— que parece extraído de una pieza de Virgilio Piñera y hubiera hecho sus delicias como hace las del público.

Pucho, Celestino y Dulce son personajes entrañables por la compleja humanidad con que han sido trazados. Ni héroes ni personajes negativos, ni seres típicos, cada uno puede asumirse alternativamente como el Sujeto o como el "Otro"—un homosexual con pretensiones intelectuales, una mujer de vocación doméstica y un comunista, esa valiosa especie que hoy resulta extraña en muchas latitudes del planeta— por la movilidad de la postura del emisor. Dudan, se contradicen, se acaloran en las discusiones o se enternecen contándose algún recuerdo, leyendo trozos de la novela de Pucho o citando a Shakespeare o Saint Exupéry. Alberto Pedro ha concebido para cada uno por lo menos un monólogo que, además de declaración de principios, potencia la expresividad actoral y abre vías para la consolidación del trazado de cada personaje. Singularmente reveladoras son las frases "¿Qué otra cosa es la felicidad sino la prolongación resbaladizamente eterna de la manteca?" (Pucho), "Yo no sé por qué la gente la coge con los rusos" (Dulce), "No tuve cojones" (Celestino), "¿Cómo es posible que se lo dijeras a mamá?" (Dulce). Estas últimas, junto a otras como "¿Por qué chocas siempre con el mismo camión?" se repiten una y otra vez y componen una partitura rítmica que moverá efectivamente el *tempo* de la representación en las intenciones siempre distintas que le imprimen los intérpretes.

Alberto Pedro aprovecha bien su experiencia como actor y la envidiable relación creativa que le une al elenco de Teatro Mío, el grupo del que es miembro y para el cual desde hace ya algunos años escribe pensando en actores concretos, y prueba y reformula sus textos en los procesos de montaje que dirige Miriam Lezcano, quien es además su pareja en la vida. Cuando escribo estas notas, aunque he tratado de remitirme únicamente a los aspectos textuales, no puedo desprenderme de las imágenes de la puesta de *Manteca* y de los matices que le otorgan sus intérpretes. Y ya en estos momentos Alberto Pedro, Miriam Lezcano y Teatro Mío ensayan una nueva obra en pleno proceso: *Delirio habanero* es su título.

Pucho, el intelectual—antiguo profesor universitario—, se declara pacifista y existencialista y le cuesta tomar decisiones. Es la contrapartida de su hermano, que se debate entre dudas al no poderse explicar a sí mismo algunas vueltas arbitrarias del mundo. Con hondo dramatismo y mucho del voluntarismo de que le acusa el otro se aferra a sus ideales comunistas y a su arraigo a esta tierra. Su lógica siempre se expresa desde una perspectiva de aquí, hasta cuando incapaz de entender del todo a Pucho y con plena conciencia de sus preferencias homosexuales le asegura que trató de salvarlo

porque aquí "la gente tiene su manera de pensar" y que a quien le insinúe algo de su hermano le parte el alma.

En Dulce se conjuga una mezcla especial de ternura, sabiduría popular y deliciosa inclinación por el disparate, la improvisación fantasiosa y el hastío. Su cultura política y su conocimiento del mundo de algún modo reflejan el amplio campo de intereses que puede motivar a un cubano medio de esta época, aunque su nivel de apreciación es de chispazos, como una pasada superficial al resumen de un noticiero televisivo. Habla de Bosnia Herzegovina y de la calidad literaria de García Márquez con el mismo improvisado rigor que de los prejuicios contra la carne vacuna en la India, los apagones en Colombia o el papel del Padre Las Casas. Sus reflexiones acerca del rol de los Siete Países más industrializados del mundo y la explicación prehistórica acerca de la riqueza del patrimonio petrolífero es un prodigio de ocurrencia.

No pude menos que sonreír ante su patética defensa de la carne rusa, "aquella que tenía la vaca pintada en la laticia y que la gente decía que era de oso" y que a ella le gustaba tanto, motivo que se llega a erigir en símbolo de una época, y pensé cómo el teatro es capaz de remover ideas y reflexiones acerca del pensamiento humano a través del testimonio de pequeñísimos detalles de la realidad que sin embargo la revelan e ilustran con elocuencia, cuando recordé en *La vitrina*, de Albio Paz, un texto teatral de 1971 sobre las necesidades de incorporar las tierras de los campesinos a los planes de desarrollo estatales, representado por el Teatro Escambray, un diálogo entre dos viejos campesinos en medio de una asamblea. El hombre, incorporado de lleno a la Revolución, expresa el deseo de que sus hijos se superen, viajen a conocer lo que a él le ha sido vedado y vayan a estudiar a Rusia, y la viejita le pide encarecidamente que le encargue a sus hijos que digan allá que "no manden más carne rusa..." porque "Esa carne no le gusta a nadie",<sup>2</sup> y se abre una encarnizada discusión, que comporta subtextos de mayor alcance ideológico que las preferencias culinarias de los personajes.

José Juan Arrom calificó el teatro como "registro infalible de los tiempos" y Alberto Pedro, mientras disfruta el diálogo con sus contemporáneos, lo considera una tribuna, un espacio de polémica y "disturbio autorizado". Y aunque hay quienes han querido ver en *Manteca* sólo la expresión de oportunidad de un teatro de circunstancia, y otros la han encasillado dentro de una tendencia testimonial, y la han contrapuesto—para devaluarla, desde una perspectiva reduccionista y polarizadora a ultranza— a otra tendencia de investigación metafórica, supuestamente más elaborada artísticamente, quedan las páginas que siguen, para encontrar, desde nuevos tiempos y otros espacios, resonancias impensadas para leer *Manteca*. □

2. Albio Paz: *La vitrina*, en *Teatro*, Editorial Letras Cubanas, Ciudad de La Habana, Cuba, 1982, pp. 53 y ss.