

1980

La transferencia dialéctica en *El robo del cochino* de Estorino

Emilio Bejel

Citas recomendadas

Bejel, Emilio (Otoño 1980) "La transferencia dialéctica en *El robo del cochino* de Estorino," *Inti: Revista de literatura hispánica*: No. 12, Article 6.

Available at: <http://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss12/6>

LA TRANSFERENCIA DIALÉCTICA EN EL ROBO DEL COCHINO DE ESTORINO

Emilio Bejel

La acción dramática de *El robo del cochino* se desarrolla en la lucha entre la burguesía cubana inmediatamente anterior a la victoria de la Revolución y una conciencia social revolucionaria que logra desplazar a la clase precedente.¹ Por eso es que en este drama de Abelardo Estorino hay un primer momento que representa la situación antes de la toma de conciencia de Juanelo y otro que da cuenta de la nueva postura en la que Juanelo descubre su objetivo revolucionario. El primer momento de *El robo del cochino* puede explicarse diciendo que Juanelo se enamora de la Mujer² y la desea para sí mismo (Juanelo es el recipiente de su propio deseo). En la búsqueda de este objetivo Juanelo encuentra la resistencia débil de su madre Rosa. El elemento que actúa como arbitro que lleva a cabo el cambio de Juanelo es el prendimiento, tortura y muerte de Tavito, que se representa con el irónico título de «el robo de cochino.» En esta primera etapa del drama, Lola es la que ayuda a Juanelo en sus relaciones con la Mujer, y la Maestra es la que se une a la oposición de Rosa contra el objetivo de Juanelo.³

Es curioso notar que en esta primera etapa la actitud de Cristóbal es bastante indiferente y quizás hasta favorable al deseo de su hijo. Esto se debe a que la situación anterior a la toma de conciencia de Juanelo no constituye una amenaza suficientemente seria al *statu quo*. Sin embargo, una vez que Juanelo adquiere conciencia revolucionaria, Cristóbal surge como el representante directo de la oposición al objetivo de su hijo. En esta nueva perspectiva, Juanelo desea como su objetivo principal la Revolución y el recipiente de su deseo es el Pueblo (Público o Audiencia, en el sentido estrictamente teatral). Aquí Rodríguez juega un papel importante como ayudante de la toma de conciencia de Juanelo.

En *El robo del cochino* se implica que Juanelo es, en gran medida, el árbitro de su cambio desde una actitud burguesa a una actitud revolucionaria, pero, sin embargo, su evolución comienza en el momento en que se enamora ciegamente de la Mujer.⁴ Juanelo, antes de su conversión revolucionaria, vive en un mundo que sólo le permite un objetivo personal y contrario a las aspiraciones del pueblo, un objetivo reflexivo (en el que el personaje desea un objetivo para sí mismo y no para la comunidad) en vez de transitivo.⁵ Por eso es que la sociedad burguesa cubana sólo presenta una oposición débil al enamoramiento de Juanelo con la Mujer. Tal oposición se limita a que la Mujer es mayor que él, que vive sola y que viene de fuera. Pero estos elementos no son suficientemente ofensivos para alarmar demasiado a la sociedad establecida.⁶ No obstante, una vez que cambia el objetivo de Juanelo, cambia también la dinámica básica de su relación con su padre y con la sociedad. Juanelo es, por tanto, el personaje que sufre el paso dialéctico que lo lleva desde una actitud parecida a la de su padre hasta otra en la que se le rebela a Cristóbal. Al comienzo del Primer Acto se insiste en el parecido y en las buenas relaciones entre Juanelo y Cristóbal. Este padre proporciona a su hijo toda una serie de comodidades materiales y también una educación formal. Juanelo crece como un niño mimado que, por un lado, recibe la transferencia de ciertas características de su padre (como la de ser mujeriego, por ejemplo), pero, por otro, difiere de su progenitor en su simpatía por los pobres (especialmente por los campesinos de la finca de Cristóbal). Juanelo, siguiendo el ejemplo de su padre, es mujeriego. Irónicamente, es precisamente esta tendencia la que lo lleva a enamorarse de la Mujer y, por tanto, lo que a fin de cuentas lo conduce hacia un ideal revolucionario. Este paso hacia una conciencia social ocurre por *enmascaramiento semántico*, porque lo que atrae a Juanelo hacia la Mujer al principio no es el que ella simpatice con la Revolución, sino más bien otras características, como su feminidad, personalidad, experiencia, etc.⁶ Al enamorarse de la Mujer, entra en un proceso dialéctico en el que desde su perspectiva la Mujer es el objetivo de su deseo, pero desde la perspectiva de ella, Juanelo es el recipiente de su objetivo revolucionario. Como es natural, para que esta transferencia dialéctica se lleve a cabo, hay que romper con ciertos valores sociales transferidos anteriormente por Cristóbal.

La lucha dramática que en esta obra implica una serie de rupturas y transferencias puede estudiarse de modo virtual. Es a fin de cuentas la manifestación de la lucha entre el deseo de un cambio radical y la resistencia de la sociedad establecida. La Mujer es desde el principio la manifestación del ideal revolucionario y Cristóbal, después de la conversión de Juanelo, se convierte en el agente directo que se opone a que su hijo adquiriera los nuevos

valores. Es, por tanto, Juanelo el personaje que engendra la transferencia y que pasa de un estado a otro de conciencia. El verbo se hizo carne en Juanelo. La Revolución encarna en él. Esta transferencia dialéctica se logra gracias a un proceso doble: (1) Juanelo se enamora de la Mujer (la Mujer es el objetivo del deseo de Juanelo); y (2) la Mujer le pasa su objetivo a Juanelo (Juanelo es el recipiente del deseo revolucionario de la Mujer). Este proceso doble se debe a que Juanelo, al enamorarse de la Mujer, adquiere su objetivo y pasa a engendrar entonces el deseo de una nueva estructura que quiere pasar su objetivo revolucionario al Público. Pero para que se realice la transferencia de la Mujer a Juanelo es necesario efectuar la muerte simbólica del Padre. Juanelo tiene que rebelarse contra Cristóbal.

El cambio final de Juanelo se simboliza en «el robo del cochino,» esto es, con el encarcelamiento, tortura y muerte de Tavito. Es doblemente importante el que a Tavito lo acusen de haberse robado un cochino: sirve de peripecia en el drama y señala la ironía de la mentira de la acusación. Tavito no se ha robado un cochino y las autoridades lo saben. Se utiliza esta mentira como excusa para prenderlo, pues acusarlo de haber ayudado a un rebelde implicaría la presencia de las fuerzas revolucionarias en esa zona del país (alrededor de Matanzas), y el gobierno no quiere admitir tal cosa.

Hemos dicho que en el primer momento del drama Juanelo desea como su objetivo a la Mujer, y que ésta a su vez desea su objetivo revolucionario para Juanelo, es decir, él es el recipiente del objetivo de la Mujer. Esta relación dialéctica permite que se efectúe una transferencia y, por consiguiente, que se forme una nueva estructura (en este caso, una estructura revolucionaria). Esta transferencia se facilita porque la primera parte del drama responde a una estructura decadente que carece de un objetivo común y definido, y, por tanto, es una estructura vulnerable.⁷ Esta vulnerabilidad se manifiesta en el descuido de esta sociedad ante la amenaza que representa la Mujer, y es que esta sociedad ignora el peligro de ciertas características de su enemigo. Cristóbal, al principio, no se opone a los amores entre Juanelo y la Mujer porque desconoce la verdadera identidad de ésta. Este error de conocimiento de Cristóbal es parte de un proceso de enmascaramiento necesario en la primera etapa de transferencia del objetivo revolucionario de la Mujer a Juanelo.

Una vez que se efectúa la transferencia que conduce a Juanelo de una ignorancia social a una conciencia revolucionaria, el drama se estructura para llevar a cabo una transferencia similar al público. Juanelo se erige en este caso en el conductor del objetivo revolucionario y su recipiente es el Pueblo. Para producir esta transferencia, la estructura del drama tiene que quedar abierta, de aquí que en *El robo del cochino*, aunque hay muchas características del teatro

dramático, al final de la obra se aparta de éste y se acerca más bien a la estructura del teatro épico (en el sentido brechtiano).

Entre las características del teatro dramático se observan con rigor las tres unidades clásicas: la de acción, pues toda la obra se concentra en Juanelo, Cristóbal, Rosa y Lola; la de lugar, porque toda la acción ocurre en la casa de Cristóbal; y la de tiempo, porque todo sucede en un domingo. También son de especial importancia dramática las «culpas originales» en algunos de los personajes.⁹ La culpa de Rosa, por ejemplo, es haber pertenecido a una clase aristocrática que discriminaba a los pobres (el padre de Rosa despreciaba al mismo Cristóbal cuando éste era pobre). Las culpas de Cristóbal son tanto de clase como personales: le robó las tierras a Rodríguez y fue de cierta manera responsable de la muerte de su propia hija. Desde el punto de vista del teatro dramático, las culpas originales constituyen un proceso necesario en el desarrollo de toda acción en el tiempo.¹⁰ En *El robo del cochino*, además de las culpas de Rosa y Cristóbal, existe una falta aun más genuinamente dramática: la ignorancia de Juanelo en la primera parte de la obra. Al principio Juanelo desconoce una verdad social y personal. Esta hamarcia, este desconocerse de Juanelo, es lo que impulsa la praxis del drama. Esta praxis se manifiesta en la lucha entre la convicción revolucionaria y la sociedad burguesa (que aliena a Juanelo y le impide una conciencia profunda de la condición social del pueblo). La praxis de la conversión de Juanelo surge, en el sentido dramático, de la exteriorización de una desarmonía interna que se engendra por medio de una hamarcia. Juanelo, al desconocer la condición social de su pueblo y su imperativo revolucionario personal, mantiene un desequilibrio interno que alienta la búsqueda de su verdad. Mientras más se acerca Juanelo a su convicción popular, mayor es su entusiasmo por actuar en favor de su nuevo ideal, pero mayor también es la oposición que encuentra por parte de los representantes de la burguesía. En este conflicto entre fuerzas opuestas se llega al momento climático en que se decide la inversión de la situación inicial que hace cambiar a Juanelo: el encarcelamiento y muerte de Tavito. Esta peripecia lleva a Juanelo a su anagnorisis: la toma de conciencia de Juanelo al definir su objetivo revolucionario. Una vez que se logra la toma de conciencia de Juanelo, la obra se aparta de la estructura del teatro dramático. El proceso de transferencia en vez de cerrarse con la anagnorisis se dirige hacia una nueva transferencia. Si se siguieran los preceptos aristotélicos hasta sus últimas consecuencias, una vez lograda la anagnorisis del héroe, éste, debía pasar por un sufrimiento profundo o pathos y de aquí a una epifanía, a un nuevo estado de equilibrio consolador, lo cual debería efectuar una catarsis en el público.¹¹ En el teatro épico, por el contrario, la obra debe dejar un margen abierto en el

conflicto y de esta manera invitar al público a la acción. En *El robo del cochino* Juanelo toma conciencia social y decide subir a la Sierra para integrarse a la Sierra para integrarse a la Revolución y con esto termina la obra. Este final implica una invitación a participar en el proceso revolucionario. Así es que la transferencia dialéctica que pasa el objetivo revolucionario de la Mujer a Juanelo, también se pretende efectuar estructuralmente de Juanelo al público. Este deslizamiento dialéctico entre el cambio y las reglas, además de las implicaciones sociales, conlleva un potencial artístico que apunta al funcionamiento mismo del proceso dramático.¹²

NOTAS

1 Abelardo Estorino, *El robo del cochino* (La Habana: Ediciones Revolución, 1964). Esta obra se estrenó el 21 de agosto de 1961 en la Sala Hubert de Blanck, dirigida por Dumé, con escenografía de Tomás Oliva.

2 Este personaje aparece siempre sin nombre propio y nunca sale en escena.

3 Seguiremos ciertos conceptos generales de las funciones dramáticas de Etienne Souriau. El inventario de Souriau consta de seis funciones. Para evitar los nombres de signos de astrología que Souriau les dio a estas funciones, utilizaremos una terminología diferente: *Deseo*: fuerza temática orientador que tiende hacia un objetivo; *Objetivo*: representa el Bien Deseado, el objetivo hacia el que se dirige la función Deseo; *Oponente*: esta es la función que se opone a Deseo y representa a menudo el *statu quo*; *Recipiente*: representa el recipiente del objetivo de Deseo; *Arbitro*: esta función es la que decide si Deseo obtiene o no su objetivo, por tanto, es el arbitro en el conflicto entre Deseo y Oponente; y *Ayudante*: esta función es la que ayuda a una de las funciones en conflicto. A estas funciones las llama Greimas actantes dramáticos. Greimas señala la semejanza entre estos actantes y los que Propp utilizara en su análisis del cuento popular ruso. Ver Etienne Souriau, *Les 200,000 situations dramatiques* (París: Flammarion, 1950); Vladimir Propp, *Morphology of the Folktale* (Indiana University, Research Center in Anthropology, 1958); y Algirdas J. Greimas, *Semántica estructural* (Madrid: Gredos, 1971), 268-275.

4 Este punto nos lleva a la eterna controversia entre determinismo y libertad. Por un lado es la contradicción interna de la sociedad burguesa la que precipita el cambio dialéctico, y, por otro, Juanelo (representante del hombre que toma conciencia social) participa activamente en esta decisión que cambia su actitud en la dialéctica del drama.

5 El que Deseo quiera un Objetivo solamente para sí mismo, implica una especie de idiolecto que aliena al individuo del resto de la sociedad, evitando compartir

con ella su Objetivo, impidiendo una verdadera comunicación que requeriría un contexto común.

6 Las características de la Mujer no aparecen como suficientemente amenazadoras a la sociedad establecida, porque ésta ha llegado a incubar elementos contradictorios dentro de su estructura, lo cual le impide descubrir con facilidad la contradicción entre su interés de perpetuar sus valores y ciertos elementos nuevos que van penetrando precisamente para subvertir las bases de la sociedad vieja.

7 Por *enmascaramiento semántico* entendemos la penetración de nuevos semas en una estructura determinada. Es decir, que la nueva estructura no entra - no puede entrar - de momento con todos sus semas básicos al descubierto, sino que, por el contrario, va entrando «enmascaradamente» por medio de semas que al principio aparecen como inofensivos a la sociedad establecida.

8 Esta falta de resistencia, esta falla de la sociedad establecida también se debe a una falta de integración de sus semas, de sus unidades de significación. Esta dispersión semántica, tan típica de una estructura decadente, hace que una sociedad sea vulnerable debido a la relativa facilidad con que se le pueden proyectar semas nuevos que minen sus bases.

9 «Culpas originales» son aquellas que casi siempre suceden en la *fábula* del drama y no en la acción, es decir, lo que sucede en aquella parte de la obra que conocemos por lo que nos cuentan los personajes y no por lo que se escenifica directamente en la acción de la pieza teatral.

10 En la estructura aristotélica del drama esta *falta original* funda la harmarcia que desarrolla la praxis.

11 La catarsis, como se sabe, es un efecto de identificación y alejamiento simultáneo que se produce en la audiencia al ver escenificado y *resuelto* un conflicto propio. Por eso la catarsis se asocia con un efecto purgativo de conflictos profundos.

12 Este apuntar al funcionamiento dramático es una especie de autoenfoque de un sistema o código, lo cual implica consecuencias estéticas. Para el concepto de *autoenfoque* y su relación con el arte, ver Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale* (París: Minuit, 1963); y Umberto Eco, *La estructura ausente* (Barcelona: Lumen, 1975).

