

**SOBRE LA *FIGURATIVIZACIÓN ESPACIAL* EN  
«¡ADIÓS, CORDERA!»  
ASPECTOS DE SEMIÓTICA TEXTUAL**

**José Luis Cifuentes Honrubia**

Universidad de Alicante

**0. INTRODUCCIÓN**

En este trabajo nos proponemos dar cuenta de los procesos de figurativización espacial en el cuento «¡Adiós, Cordera!», de L. Alas *Clarín*. Entendemos que la vinculación de los sujetos con los distintos lugares representa uno de los aspectos fundamentales de la significación del texto. Por otro lado, debemos señalar como preliminar que la perspectiva metodológica que nos guía es la Semiótica Textual de origen greimasiano, y cuyos pormenores bibliográficos de precisión terminológica obviamos, remitiendo para cualquier aclaración al Diccionario de Semiótica de Greimas y Courtès (1982-1991).

En Semiótica Textual la *espacialidad* no funciona solamente como una *isotopía semántica* sobre determinada dimensión, sino como una

*estructura semántica orientada* susceptible de recibir una *definición sintáctica* propia y reenviante, en última instancia, al *sujeto* que la construye en su actividad de *discurso* (Bertrand, 1982: 11). En este sentido, debemos señalar que lo *figurativo* no está solamente en la superficie, sino que está por todas partes, bajo formas diversas entre lo icónico y lo *figural*, y susceptible, en razón de la apertura de sus virtualidades, de desarrollarse en unos discursos considerablemente diferentes en cuanto a su estructura y su dirección (Bertrand, 1983: 43). Pero los procesos de *espacialización* desbordan ampliamente su asignación *figurativa*, y funcionan a la manera de una *semiosis* de segundo grado, especie de soporte significativa de un *discurso interpretativo abstracto*, situado sobre una especie de *isotopía hermenéutica*. Así pues, si bien la *espacialización* puede concebirse como el *significado descriptivo* de una *representación referencial*, apta para darnos la ilusión de lo real, también funciona como *esquema significativa* de un *discurso interpretativo* segundo, esta vez apto para dar la ilusión del sentido. Por tanto, la *estructura* de los *lugares* contiene en sí misma un *discurso teórico virtual* de *relaciones espaciales*, y sólo la reconstrucción *abstracta* de las *categorías* que «administran» en *profundidad* esta estructura permite desgajarlo (Bertrand, 1982: 26-31).

## 1. LA UNIÓN

En la *secuencia* que encabeza el cuento de *Clarín* («¡Eran tres, siempre los tres!: Rosa, Pinín y la Cordera»), es de una importancia extraordinaria el estudio de los deícticos y mecanismos de cohesión textual en general. Podemos comenzar observando el comportamiento catafórico del numeral «tres», el cual requiere la atención del *enunciatorio*, puesto que para una comprensión exacta del articulado en cuestión no puede confiar en la información precedente, ya que relacionando esta primera proposición («eran tres») con el título, no se pueden sacar conclusiones efectivas por el momento. Así pues, el *enunciatorio* es incitado a seguir avanzando en el texto.

El *segmento* siguiente («siempre los tres») resulta crucial: si antes nos encontrábamos con un numeral indeterminado o catafórico que servía de elemento inductor a la lectura, vuelve a aparecer ahora este mismo numeral pero en su consideración anafórica («los tres»), lo cual podría resultar paradójico al no referirse a ningún tipo de información

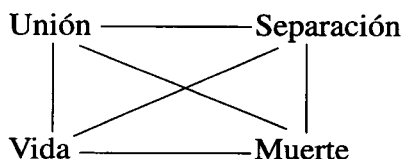
previa, pero esto no es así, ya que con ello se consigue un efectismo mágico y sugeridor al quedarse el enunciatario en suspenso por no poseer la información que debería poseer: se detiene por la falta de información y por la violencia que supone el cierre de una exclamación.

La convención gráfica de los dos puntos nos informa que esa tríada a la que hacía señalización el *segmento* anterior es la compuesta por Rosa, Pinín y la Cordera. Además, al estar situados en un mismo nivel sintagmático, se eleva hasta la categoría del estatuto clasemático de [+humano] a la Cordera; así pues, tenemos la humanización de un animal como es la vaca llamada la Cordera, humanización que se verá reiterada a lo largo del texto, y más precisamente conviene decir que la información de que la Cordera es una vaca no vendrá hasta bien entrada la *secuencia* 2. Además, interesa señalar la importancia del verbo «ser» en esta *secuencia*, puesto que no le confiero un mero valor copular, sino existencial: el ser de los personajes es tal por su «ser tres», unión que se puede ver coadyuvada por el efectismo del número tres, que se ve reiterado tres veces, y que no puede impedir el recuerdo simbólico de la tríada católica en uno. Por otra parte, y adelantando acontecimientos, en esa unión radica la perfección de su paz y el saber que las cosas están bien. Rosa, Pinín y la Cordera, en su conjunción con el prado Somonte serán la figurativización de la perfecta bondad, tranquilidad, vida auténtica en definitiva<sup>1</sup>.

El deíctico «siempre» nos sigue ayudando en la hermenéutica textual, pues vuelve a ser otro elemento que da prueba de la unión ya dicha entre los tres actores del relato. Si el *ser* es, frente al *estar*, por su duratividad, sólo se ve roto por el principio y fin, principio que obvia por el momento y fin que es la muerte, el deíctico «siempre» nos confirma esta idea, pues su ser es ser tres y esto será «siempre», cuando ya no sean tres, ya no serán, porque será la venida de la muerte.

Desde nuestra postura de lector no ingenuo, sino que ya conoce la historia y vuelve a ella en su totalidad siempre que conviene, sabemos que su ser no será *siempre*, sino que hay un momento en que se produce la separación, haciendo acto de presencia también el elemento muerte. Así pues, el empleo de este deíctico implica en el *enunciador* una postura dialéctica: unión vs. separación, de la que toma parte y en la que trata de situar al *enunciatario*.

<sup>1</sup> El magisterio de M. Baquero (1978: 247) no señalaba a este propósito que, sobre el tema horaciano de contraposición campo-ciudad, cargado en el XIX de preocupaciones sociales, Clarín plantea el problema, un tanto obsesivo, del enfrentamiento de vida auténtica y vida falseada.



Pero esta idea de separación está expresa desde el inicio mismo del relato, no ya por el tiempo verbal, que sería poco significativo, sino por el título del relato, que es un anuncio y aviso de los fenómenos que van a ocurrir: «¡Adiós, Cordera!». Se trata de una despedida, y despedida es separación, por tanto, desde el comienzo del cuento se nos está advirtiendo que esta tríada, *figurativización* de la *conjunción* con el bien y la tranquilidad, será rota, y puede incluso sospecharse que la consecuencia final de esta separación sea la muerte, puesto que si su unión era su ser, su ser continuo en el tiempo, desde el momento en que es rota esa unión, es rota su existencia, lo cual implica muerte y, como ya veremos, trae consigo la alteración de ese orden idílico y perfecto que representaban.

## 2. LA TRANQUILIDAD

En la *secuencia* número 2 se nos describe el prado, así como los personajes de Rosa, Pinín y la Cordera. En esta secuencia tenemos la conjunción de la tríada con lo que será el *espacio utópico*: «el prado Somonte», lugar que pasa a primer plano puesto que es ahí donde se da la unión y la representación de la tranquilidad, paz y perfección.

Observemos que el prado es de forma triangular, con lo cual parece acoplarse de forma perfecta a la tríada de paz que serán Rosa, Pinín y la Cordera. Por otro lado la disposición que se nos da del prado es que está «tendido y cuesta abajo», con lo cual se indica una orientación y una perspectiva en el sentido direccional a tomar en el futuro, al menos ese será el que elige el *enunciador*. Y al extremo final de este triángulo es donde se llega según el sentido que dispone el *enunciador*: al encuentro con la ciudad y la civilización, *figurativización* de los *vertimientos disfóricos* de maldad y muerte que recorren el texto («el camino de hierro de Oviedo a Gijón»), y que aquí está actuando como latente aviso del futuro peligro que trae consigo esta mortal civilización que todo lo arrasa y que con todo puede, incluso con la tranquilidad y paz

que proporciona la conjunción del prado con sus actores: «un palo del telégrafo plantado allí como *pendón de conquista*», conquista que será realizada por ese «mundo desconocido, misterioso, temible, eternamente ignorado». Por otro lado, la civilización parece estar localizada por Oviedo y Gijón, dos grandes ciudades. Y la ciudad, no olvidemos, es un producto social de la civilización. Además no sólo servirán como localizador del *espacio heterotópico*, pues comprobamos que rodean al prado, sino que también funcionan como *anclaje espacial*.

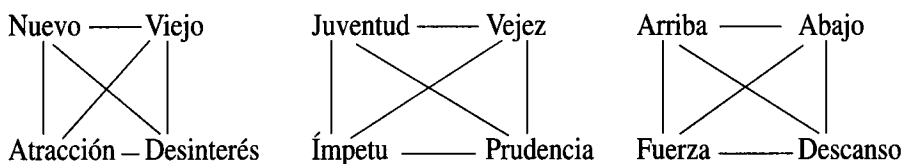
Recordemos también que el autor se sitúa tremendamente distanciado del lugar de la *conjunción*<sup>2</sup>, pues emplea el mostrativo señalativo en función endofórica *allí* referido al prado Somonte, y este tipo de deícticos funciona según el esquema personal. Con ello se delimita muy bien el campo perceptivo gracias a dos deícticos: «siempre» (de la *secuencia* 1) y «allí», que supone un *espacio utópico* bien delimitado. Estos dos *desembragues*, espacial y temporal, son los que ofrece el *enunciador* y los que visualizan ya su perspectiva, separando un tiempo y un lugar determinados, lugar que por su lejanía (recuérdese el contenido de «allí») parece accesible tan sólo a la tríada en cuestión, o, al menos, el *enunciador* separa el resto de personas que podrían *conjuntarse* con el prado.

Nos encontramos seguidamente con una serie de discursos que tratan de ser individualizantes debido a la nominación particular de sus actores, y que podrían interpretarse como la *conjunción* temerosa de Rosa, Pinín y la Cordera con la representación del mundo desconocido, misterioso y temible: «el palo del telégrafo», es decir, la civilización.

Pinín, atraído sin duda por el *vertimiento semántico* de la belleza que supone lo nuevo, y movido en su *hacer* por el rasgo de juventud, llega a abrazarse y trepar por el palo del telégrafo, pero nunca llega «arriba», «al verse tan cerca del misterio sagrado le acometía un pánico de respeto, y se dejaba resbalar deprisa hasta tropezar con los pies en el césped». «Arriba» es una metáfora orientacional (Lakoff & Johnson, 1986: 50-58) *figurativizadora* del control, la fuerza y el poder, y este poderoso lugar nunca llega a tocarlo Pinín, su *configura-*

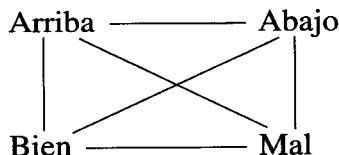
<sup>2</sup> Bertrand (1982: 13) distingue entre el *sujeto* que proyecta su *espacio* y el *espacio* que proyecta un *sujeto*, tratándose en cada ocasión de dos formaciones de sujeto de naturaleza diferente. En el segundo caso, el *sujeto* no es ningún simulacro, *figura enunciada*, sino la instancia de *enunciación* misma. En este sentido (y ejemplos de ello volveremos a ver más en nuestro texto), el *espacio* llega a ser el lugar de reconstrucción, el punto de origen del sujeto: la *instancia de enunciación* no es sólo la instancia presupuesta a la formación del discurso, sino la *instancia cognoscitiva* dibujada a partir de los *usos no figurativos* del espacio que opera.

*ción semántica*, revestida en forma de intuición, le avisa del peligro que supone acercarse a ella, y para huir de este miedo y buscar refugio en la seguridad, Pinín opta por descender hasta el césped del prado Somonte; es la *conjunción* con éste lo que le devuelve sus fuerzas vitales ante el peligro que supone el telégrafo.



No deja de llamar la atención el título de «misterio sagrado» que el *enunciador* otorga al palo del telégrafo, y que podría interpretarse como un dato más que incorporar al profundo respeto que sienten hacia lo desconocido. Sin embargo, podría llegarse a otra consideración de este interesante aspecto: si vamos aunando las *secuencias*, podemos empezar a delimitar una *isotopía* de «religiosidad» configurada en sus inicios de la siguiente forma: la tríada que forman Rosa, Pinín y la Cordera, tiene el rasgo de unidad, y es *figurativización* del bien logrado, la bondad, tranquilidad, y demás rasgos *eufóricos* que se pueden incluir en el texto. Según lo dicho en la secuencia I, tal estructura (tres en uno y *figurativización* de la paz y el amor) puede asimilarse a la trinidad católica, hecho este con el que comenzaría una *isotopía* de «religiosidad». Igualmente el prado está visualizado triangularmente, entrando en *conjunción* perfecta con la tríada ya vista, pero no es este el fenómeno que hay que destacar (ya que quedará perfectamente claro el carácter *eufórico* del prado, pues en él es donde se darán los haceres positivos de la unidad triádica), sino una posible delimitación entre un «arriba» y un «abajo». En la perspectiva que nos ofrece el *enunciador*, el mundo desconocido y misterioso (la civilización), a través de su representante (el palo del telégrafo), se encuentra «abajo», frente a un «arriba» en que está el prado, aunque tendido y cada vez estrechándose más, conforme se baja, hasta llegar a ese ángulo inferior, extremo y límite del prado, con el que contacta el telégrafo. Puede mantenerse, por tanto, la dualidad «arriba vs. abajo» respecto del prado y el telégrafo. Y el bien tiene la *figurativización espacial* de su ser (dentro de la dualidad «arriba vs. abajo») en el polo de «arriba», mientras que el mal en el de «abajo», tratándose de una metáfora orientacional muy común. Como en el discurso que estamos analizando, el prado es el lugar de los seres y haceres *eufóricos* por excelencia; y el mundo civilizado, del mal, el dolor y la muer-

te, con unas valoraciones plenamente *disfóricas*, creemos, pues, que podría ajustarse la inclusión de «misterio sagrado» aplicado al mundo civilizado, *figurativización* del mal y del dolor, dentro de la isotopía de «religiosidad» que venimos esbozando<sup>3</sup>.

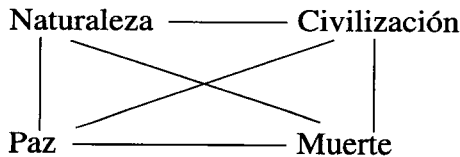


El discurso de Rosa es también muy aleccionador: entra en identificación con el resto de sus compañeros de tríada a través del comparativo «menos», y la calificación que se le hace es de «audaz», y audaz es aquel que corre un riesgo peligroso, como efectivamente ocurrirá, ya que tendrán que confrontar el peligro que la civilización acarrea, expresado a través de la muerte. Comprobamos también que Rosa es «enamorada de lo desconocido», al igual que Pinín, quien se abrazaba al leño, como muestra de *hacer de conjunción*.

Interesa en el discurso de Rosa la interrelación entre el mundo civilizado y el mundo de la tríada, localizado eufóricamente en el prado. Partiremos de la siguiente dualidad: «el lenguaje incomprensible que lo ignorado hablaba con lo ignorado; ella no tenía curiosidad por entender lo que los de allá tan lejos, decían a los del otro extremos del mundo». Hemos de interpretar que, al localizar con el deíctico «allá», establecemos una configuración dual del espacio percibido: el espacio está dividido en un acá y un allá, pero ni Rosa ni el prado están localizados en ese acá, que viene expresado como el otro extremo del mundo, y, al correr paralela esta dualidad a la de «lo ignorado hablaba con lo ignorado», queda sostenido que la división del mundo que es hecha es la división del mundo civilizado. Por consiguiente, el mundo civilizado puede ser dividido en dos polos, pero en ninguno de sus espacios está comprendido el prado Somonte, que queda fuera de los haceres del mundo civilizado, o, si se quiere, como punto intermedio entre un acá y un allá, pero todavía no afectado por ese mundo. Igualmente este comentario es otra prueba sobre lo que será la localización del *espacio heterotópico*, dado como circundante, frente al *tópico*, circundado. Parece demostrado, pues, que el prado queda fuera de la localización espacial del mundo civilizado.

<sup>3</sup> Un aspecto similar ha sido comentado por Montes Huidobro (1978: 255 y sigs.)

Será en el discurso de la Cordera donde se nos informe que es una vaca. Sin embargo, son otros los datos que nos interesan: entra en *conjunción* con los demás miembros de la tríada gracias a un comparativo, y vendrá dotada de unos atributos propios de humanos, que tienden a dotarle del rasgo [+humano] que poseen sus «compañeros» (esta denominación es muestra también de su profunda unión e identificación). El calificativo que en la comparación se aplica a la Cordera es el de «formal», pero recuérdese una definición de tal vocablo: «dícese de la persona seria, amiga de la verdad y enemiga de chanzas». Con esto y la sabiduría que otorgan los años, no ha de extrañar que la Cordera se abstenga de «toda comunicación con el mundo civilizado, y miraba de lejos el palo del telégrafo como lo que era para ella efectivamente, como cosa muerta, inútil, que no le servía siquiera para rascarse». Es decir, su mayor sabiduría (y, por tanto, menor propensión a riesgos) le hace abstenerse de toda comunicación con el mundo civilizado, aunque será este mundo civilizado el que al *conjuntarse* con ella la devore (y nunca mejor empleada esta palabra). Con ello esbozamos una dialéctica «naturaleza vs. civilización», dotadas respectivamente de unos caracteres *eufórico vs. disfórico*.



Se nos darán, siguiendo la línea discursiva del texto, una serie de caracteres de la vaca convenientes de reproducir y comentar, al tiempo que se sigue humanizando a la Cordera:

«Sabía aprovechar el tiempo».

«Meditaba más que comía».

«Gozaba del placer de vivir en paz, como quien alimenta el alma». Esta caracterización viene *localizada espacialmente*: «bajo el cielo gris y tranquilo de su tierra». Identificamos «su tierra» con el prado Somonte. Y como el alma en paz y tranquilidad sólo puede estar incluida en la caracterización del Bien, éste tendrá *figurativizada* su *localización espacial* en el prado.

«Los pensamientos de la vaca eran parecidos a las odas de Horacio»: tranquilidad, paz, bienestar, es decir (influenciados por el recuerdo de Horacio), *locus amoenus*, un *locus amoenus* parangonable



al paraíso bíblico, en tanto que *figurativización espacial* del *hacer* del Bien (y donde lo prohibido supondrá el Mal, y tendrá como consecuencia una *disjunción espacial* del mismo), lo cual parece incrementar la *isotopía* de «religiosidad» que venimos desarrollando.

Así pues, tenemos en la vaca *figurativizada* la *conjunción* con la paz y la tranquilidad, encuadrables dentro del Bien, y con una *localización espacial* para sus *haceres*: el prado Somonte.

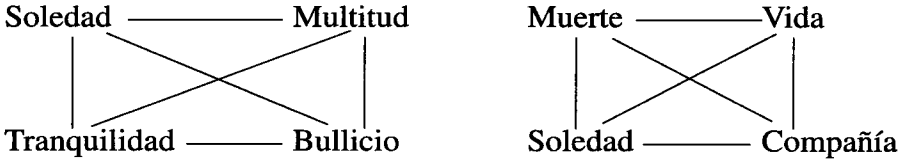
El *hacer* de Rosa y Pinín sobre la Cordera viene dado como vigilancia y cuidado en prevención de posibles peligros (y este *hacer* es en el prado Somonte, evidentemente). Los peligros son extralimitarse, meterse por la vía del ferrocarril y saltar a la heredad vecina, peligros a los que, comúnmente, nunca se sometería la cuidadosa vaca, pero todos estos peligros tienen un rasgo común, y es salirse del prado Somonte, es decir, la *disjunción* con el prado puede resultar peligrosa, y salirse de los límites del prado es ir entrando en el mundo civilizado (el ferrocarril, la división parcelaria). Nuevo aviso, pues, del peligro que puede acarrear la civilización. Pero a pocos peligros puede someterse esta vaca, que es vislumbrada como una maternal abuela<sup>4</sup>, que a lo único que ahora se dedica es a descansar, rumiar la vida y gozar del deleite de no padecer, siendo todo lo demás «aventuras peligrosas» y no encuadrables dentro de su *hacer* actual. En definitiva, una vida pacífica y tranquila.

El último discurso de esta secuencia está referido al prado y su *conjunción* con la tríada. Es de notar su inicio con el *disjuntor demarcativo* «pero», que servirá de separador de la *secuencia* intercalada que veremos en el apartado siguiente.

Continúa el relato con unos datos espaciales acerca del «prado Somonte» que reafirman la idea anterior de espacio circundante vs. circundado: «el mar de soledad que rodeaba el prado Somonte». Este mar de soledad tendrá una interpretación diferente (*eufórica* vs. *disfórica*) según el *vertimiento semántico* que adoptemos (quizás se quiera jugar con las dos interpretaciones): «mar de soledad» puede ser representante extensivo del rasgo tranquilidad y paz, contenido *eufórico* éste que sigue en los *segmentos* posteriores. Sin embargo, el mundo

<sup>4</sup> Montes Huidobro (1978: 259) señala el carácter maternal de la vaca. Y Baquero (1992: 284) también ha comentado que los niños encuentran en el animal algo así como el refugio materno. Quizás sea éste uno de los muchos aspectos que han llevado a Sobejano (1985: 102 y 112) a hablar de la «intensidad lírica» del relato de Clarín.

civilizado lo va conquistando todo, incluso el espacio circundante cercano al prado, y, entonces, cargado de un contenido *disfórico*, este espacio circundante cercano, podría verse «mar de soledad» por extensión de «muerte», que será la consecuencia más directa del peligro que traerá consigo la civilización<sup>5</sup>.



Sigue siendo localizado el prado con el deíctico «allí», que, al estar construido según el eje personal, sitúa fuera del lugar *utópico* al *enunciador* y, además, distanciado. Otras caracterizaciones del prado pueden ser:

- Falto de viviendas humanas.
- Sin ruidos del mundo, salvo el pasar del tren.

Es decir, se reitera su *configuración* como tranquilidad y distanciamiento del mundo civilizado. Tan sólo existe una breve unión a través del tren, y esto es importantísimo, ya que será el tren quien transporte y lleve a la muerte tanto a Pinín como a la Cordera, y el tren será también visto en alguna literatura como *figurativización* del tiempo, por aquello de que siempre está en marcha y todos estamos embarcados en él. Y, efectivamente, con el tiempo se conseguirá la conquista de este pequeño reducto de la naturaleza. Por tanto, podemos ver un nuevo aviso de lo por venir.

Sigue el desarrollo lineal del texto con la caracterización de los niños en *conjunción* e identificación con la naturaleza, que tendrá su máxima claridad en «teñida el alma de la dulce serenidad soñadora de la solemne y seria Naturaleza», y esto ocurre con su *conjunción* con el prado y la naturaleza en general.

Puede ser interesante comentar el locativo espacial presente en la frase «rodaban las nubes allá arriba». Si tenemos en cuenta el párrafo en que se circunscribe esta frase, obtendremos que, temporalmente, es de noche y, espacialmente, la situación viene dada en la casa.

<sup>5</sup> Según L. de los Ríos (1965: 118), en *¡Adiós, Cordera!* rezuma un sentimiento de vacío, de abandono, y soledad.



Podría haberse optado en el análisis de la *secuencia* por una subdivisión *microsecuencial*, ayudada por *disjunciones actoriales* en el interior de esta *secuencia* 2 y coincidiendo con los distintos discursos individualizantes que hemos discutido; sin embargo, se ha rechazado tal opción metodológica al considerar la identificación entre los distintos discursos y su fuerte unidad temática compositiva. No obstante, quede reflejada o mencionada esta otra posible línea de análisis.

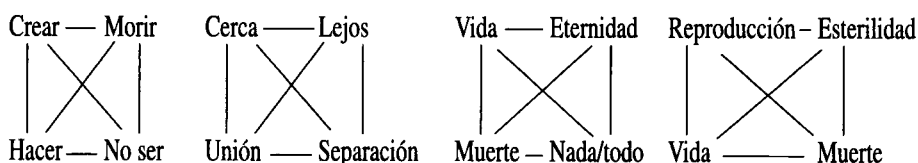
### 3. LAS AVENTURAS PELIGROSAS

La *secuencia* 3 se encuentra intercalada dentro de la *secuencia* 2, y hace referencia a la aventura del toro y a las primeras experiencias con el ferrocarril. Las *disjunciones* que hemos empleado para su separación son las siguientes: en primer lugar se da una *disjunción actorial* mediante la voz del narrador. Si hasta este momento discursivo era la voz del narrador-enunciador la emitida, se produce un corte en la linealidad del discurso para aparecer y mostrarse la voz de la vaca, nuevo rasgo de humanización: «el xatu (el toro), los saltos locos por las praderas adelante..., ¡todo eso estaba tan lejos!». Pero junto a esto se produce también una *disjunción temporal*, y de gran importancia, pues nos vemos sustraídos al tiempo en que por primera vez se vio aparecer el ferrocarril, es decir, es el inicio del peligro y de la muerte.

Los límites finales de la *secuencia* vienen dados a través del *demarcador* «pero», que continúa la *secuencia* intercalada, a la vez que hay un *desembrague temporal* que vuelve a instalar el discurso en el tiempo de felicidad y paz por la *conjunción* con la naturaleza, existente en la *secuencia* 2.

En el discurso de la vaca, un discurso del recuerdo, es el amor el *ver-timiento semántico* más importante; quizás nos hemos excedido en el término amor, pues se trata de la reproducción de la Cordera. Pero, si la reproducción trae aparejada la vida, también tiene implicada en cierta forma la idea de muerte, ya que es el ciclo obligado de la naturaleza: unos nacen y otros mueren; la muerte del creador llega cuando éste ya no crea, pues lo define un *hacer* que deja de existir. Consideremos también el deíctico empleado para referirse a ese tiempo: «lejos», «lejos» de «ego-hic-nunc», podríamos agregar como objeto localizante de esa expresión; si el amor, la reproducción, la vida, están lejos,

parece probado entonces que lo que está *cerca* (término opuesto a «lejos» y dado a través de él) en esa rueda o ciclo de la naturaleza, es la muerte. Lo único que pretendíamos aquí era comentar y precisar un *anclaje temporal* interno al relato, donde ya se habían producido anteriormente especificaciones temporales como «de edad también mucho más madura», «era una vaca que había vivido mucho».



Quizás el aspecto más interesante es el valor que se le da al ferrocarril, evidentemente *disfórico*, y que puede resultar muy curioso en algunos aspectos. Su hacer sobre la tríada (en *conjunción* con prado y naturaleza) es negativo, pues el estado de paz en que se encontraban se ve alterado; a su vez logra una transformación temporal en el ser de la vaca volviéndola loca, pues lo que en otro tiempo nunca hubiese hecho (al menos conscientemente —es una vaca humanizada—) ahora lo hace, pese al querer hacer de los otros dos elementos de la tríada: se sale de los límites del prado Somonte, insertándose además el miedo como instrumento de su creer. Pero recordemos que salirse de los límites del prado era muy peligroso, extremadamente peligroso. Este *hacer* producido por su *creer* se renueva diariamente guiado por la aparición de la máquina. Mas el tiempo todo lo puede (tiempo y ferrocarril tienen valores semejantes), y sumidos en la creencia de que el tren siempre pasa y nunca se detiene por ello, van olvidando su miedo, temor y desconfianza. En los otros dos elementos de la tríada, al igual que ocurría con su hacer ante el telégrafo, su comportamiento es mucho más confiado.

Hemos dicho más arriba que el ferrocarril tenía un valor *disfórico*, lo cual no puede extrañarnos ya que el tren es *figura* representante del mundo civilizado, y, por tanto, encuadrable dentro del campo del «Mal». Y esto lo podemos observar a través de los siguientes *vertimientos*:

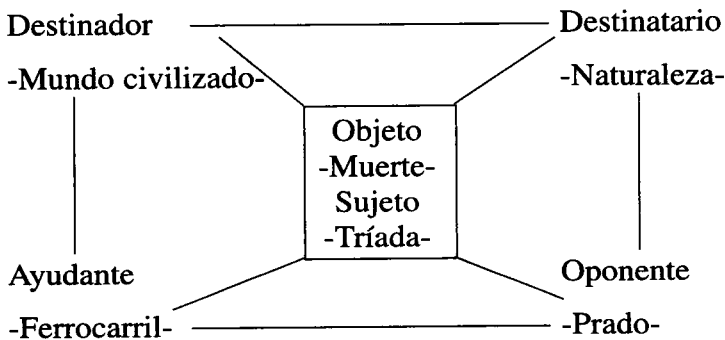
- turba la paz,
- vuelve loca a la Cordera,
- causa temor,
- es un peligro y una catástrofe (aunque pasajeros, según el creer de la Cordera),
- monstruo,

- causa antipatía y desconfianza, alegría loca, miedo supersticioso, excitación nerviosa.
- hace que la gente grite alocadamente,
- culebra de hierro,
- lleva en su interior ruido y gente desconocida.

Están mezclados *hacer* y *ser* del tren junto con el *creer* de la tríada; pero puede resultar valioso comentar dos datos que hemos colocado como constituyentes del valor negativo:

«Culebra de hierro»: la culebra es un animal de superstición, de valor disfórico total, e incluso suele simbolizar al diablo. Y, a este respecto, situándonos dentro de la isotopía de «religiosidad», destaca el fuerte valor negativo que tiene el término «culebra», ya que, si actualizamos la Biblia, en ese lugar ideal y pacífico, lleno de amor y belleza (el paraíso), es a través del *hacer* de la culebra, representante del mal, como se opera la transformación de los vivientes conjuntados con la naturaleza, gracias a su *hacer* es como éstos tendrán constancia de la muerte, y similarmente ocurrirá en nuestro relato, ya que, gracias al *hacer* del tren la tríada tendrá constancia de la muerte. Creemos, pues, que éste es otro de los elementos que pueden incorporarse a esa isotopía de «religiosidad» a la que venimos aludiendo.

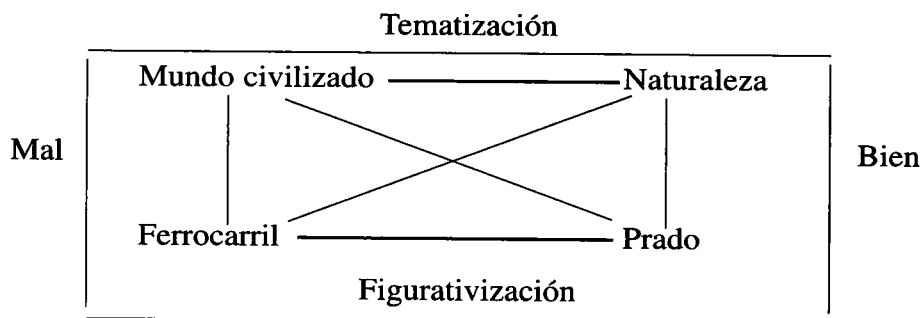
«Llevaba dentro de sí tanto ruido y tantas castas de gentes desconocidas, extrañas»: no sólo nos interesa en este segmento la reiteración de la idea de culebra que transporta en su interior a las víctimas que devora, sino la importancia del término «castas»: se trata de un vocablo que puede contextualizarse en la cultura hindú, ya que en la *secuencia* 2 la Cordera era recordada como la Zavala del Ramayana, la vaca santa. En conclusión, nos encontramos con un posible aviso del tren devorador de hombres, y, por asociación, de vacas.



Gráficamente, el esquema principal de lo que llevamos dicho puede representarse gracias al *cuadrado de la significación*, con breves modificaciones, y la incorporación de los *actantes*.

Visualizamos aquí que la estructura que se nos da es la muerte de la tríada a pesar de la conjunción con el prado, que, en definitiva, es la unión con la naturaleza; esta muerte la envía el mundo civilizado, teniendo por ayudante diversos elementos, el más destacado es el ferrocarril. Pero podemos ir más allá en la interpretación de la estructura y ver una victoria del Mal sobre el Bien; parece demostrado ya (y las secuencias siguientes lo reafirmarán) que el mundo civilizado es la tematización del Mal y la naturaleza del Bien.

En definitiva, se trata de una negra visión de la vida<sup>7</sup>, y que podemos esquematizar de la siguiente forma:



#### 4. TIEMPOS DIFÍCILES

Los límites de esta *secuencia* vienen debidos a una *disjunción temporal*: «en tiempos difíciles». Además, esta *disjunción temporal* viene ayudada y acompañada por una *disjunción espacial*: «No siempre Antón de chinta había tenido el prado Somonte... Años atrás la Cordera tenía que salir a la gramática, esto es, a apacentarse como podía, a la buena ventura de los caminos y callejas...». En esta *secuencia* se produce una *conjunción espacio-temporal* perfecta, ya que estos tiempos difíciles vienen identificados con la no posesión del prado Somonte. Toda la *secuencia* transcurre *embragada* en este tiempo-espacio. La obtención del prado será, por tanto, la obtención

<sup>7</sup> Tanto Lozano (1988: 17) como Beser (1968: 157) han señalado que el elemento que posiblemente mejor caracteriza la obra de Clarín sea el dolor. De su obra queda una sensación de amargura y el recuerdo de unos personajes que sufren.

de la felicidad, la paz y la tranquilidad, valores *eufóricos* dados gracias a ser el prado el representante de la naturaleza, y lugar de los *haceres* del sujeto.

Es curioso que a la *localización espacial* que se nos precisa, es decir, «los caminos y callejas de las praderías del común», se le llame por parte del enunciador «salir a la gramática». La gramática como elemento indispensable del estudio cultural es un elemento de civilización, y aquí se identifica en esta transposición sémica el espacio ocupado con el espacio de la civilización. Así pues, se enfrentan de nuevo naturaleza y civilización. Cuando se daba la *conjunción* con la naturaleza, los tiempos no son expresados como difíciles, con lo cual queda marcada la falta de tranquilidad y paz en la *disjunción* con la naturaleza y posible *conjunción* con la civilización.

Esta *disjunción temporal y espacial* muestra que la unión, gracias al amor, de la tríada es tal que incluso en situaciones difíciles se producen los lazos de amistad; Rosa y Pinín cuidan a la Cordera, y la Cordera también sigue mostrando su afecto a los niños, a la par que sigue dando pruebas de su ser tranquilo y controlado.

El último apartado en el comentario de esta *secuencia* será para considerar el siguiente *segmento*, que, además, viene realzado y destacado en su importancia gracias a una *disjunción actorial* en lo que se refiere a la voz del narrador vs. voz de la vaca: «Dejad a los niños y a los recentales que se acerquen a mí». Con esto no queremos señalar nuevos rasgos de humanización de la Cordera, que creo que ya ha sido ampliamente probado, sino las referencias *intertextuales* que aporta respecto de la Biblia, en la cual hay un *segmento* de estructura y contenido idéntico, salvando el pequeño accidente del recental. La *isotopía* de «religiosidad» sigue incrementándose. Pero insisteremos en este punto, ya que es realizado un *vertimiento semántico* de valor totalmente *eufórico*, al verse identificada la Cordera con el Bien, aunque en esta ocasión de forma diferente a las anteriores, y que se sitúa fuera del espacio textual *enunciativo* del relato.

La *localización espacial* de esta *secuencia* es doble, coincidiendo con las dos señalizaciones temporales del texto (señalizaciones que, por otra parte, son intercambiables por coincidentes: en tiempos difíciles = en los días de hambre): el lugar donde apacentarse, que viene indeterminado, y el establo; en ambos lugares se da el mismo discurso de pena, tristeza y miseria.



## 5. LA VENTA

La *secuencia 5* viene *demarcada* de la 4 gracias a una *disjunción actorial y temporal* («Antón de Chinta comprendió...»). Igualmente, parece que hemos llegado a uno de los puntos cruciales del relato, ya que, al ser el de la venta de la Cordera, es, evidentemente, el de su separación, y no olvidemos que habíamos sido situados por el *enunciador* desde el inicio del relato en un tiempo durativo-existencial «siempre los tres». Al romper ese «siempre» y empezar a engarzarse con el título del relato, el *enunciador* nos sitúa ya en una nueva perspectiva en lo que concierne al desarrollo de la acción, pues el estado intemporal descrito desde el principio se verá roto, la referencia temporal instaurada se ha alterado. Hasta ahora lo narrado configura el estado de cualificaciones que determina la *competencia*; a partir de esta *secuencia* se desarrolla la *performance*, un núcleo dramático centrado en Antón de Chinta, padre de los niños, que determina la venta de la vaca.

Podemos dividir la secuencia de la venta en tres microsecuencias: a) «las razones de la venta», b) «la venta frustrada», c) «la venta». A pesar de las *disjunciones temporales y espaciales* que las delimitan, no parece adecuado elevarlas al rango de textos independientes o separados unos de otros, debido a la particular relación existente entre ellas.

En la primera microsecuencia la *conjunción* Antón de Chinta y la Cordera es el inicio de la felicidad. La *conjunción* viene expresada por el deíctico «ahí», lo cual, desde la perspectiva del *enunciador*, señala que ese lugar cae dentro de las posibilidades de acceso mediato del *enunciador*. Ya indicamos en la *secuencia 2* que es posible identificar el espacio de la casa con el espacio donde más o menos se sitúa el *enunciador* (coincidente con el *espacio paratópico*). Igualmente, en la microsecuencia siguiente, la consideración del *segmento* «volvió a emprender el camino por la carretera de Candás, adelante, entre la confusión y...». Ese «adelante» nos indica ya una perspectiva, que coincide en su totalidad con la de Antón de Chinta, y está dado referencialmente no ya gracias a éste, que es quien marcha, sino gracias a «la casa», que es la que determina la dirección a seguir. Así pues, casa y *enunciador* parecen verse misteriosamente unidos.

Pero este estado de inicio hacia la felicidad por parte de Antón se ve roto debido a la intervención del dueño de la casería que llevaba en venta. La deuda de dinero contraída con este sujeto obliga a la venta de la Cordera. Esta venta, evidentemente, llevará implicada una

*disjunción espacial*, pues para tal acción será necesario llevar a la vaca al mercado, es decir, separarla del *espacio tópico*, y, en especial del *utópico*, que era el prado, el cual localizaba no sólo el estado feliz de la Cordera, sino el lugar que marcaba su seguridad, ya que sobrepasar sus límites era visto como un peligro; efectivamente así ocurrirá, y, más concretamente, la salida del *espacio tópico* traerá consigo la muerte de la Cordera.

Si repasamos atentamente la figura del personaje que obliga a Antón a vender la vaca, al igual que los motivos sobre los que se apoya, comprendemos que tal personaje es el delegado de la representación del mundo civilizado; igual ocurre con las deudas de dinero (son obvias las relaciones entre «dinero-posesión» con «civilización-sociedad»).

Tras esto podría resultar clarificador la esquematización de la *programación narrativa* del discurso.

El *programa de base* sería el siguiente:

$$[S_3 \rightarrow F[S_2 \cup (S_1 \cup O_v)]]$$

Antes de explicar este *programa*, es necesario comentar dos *programas narrativos de uso*:

$$(S_1 \cap O_v)$$

Este *enunciado de estado* será la *conjunción* de la tríada (podemos tomar como elemento representante de tal a la vaca, que éste será un programa complejizado, que necesitará la triplicación) con la naturaleza, a través de su delegado, que es el prado Somonte.

De este *enunciado de estado* podemos pasar a un *enunciado de hacer* que tiene varias posibilidades de interpretación:

$$[S_2 \cap I(S_1 \cap O_v)]$$

Este *programa narrativo* es el resultado de la *conjunción* del padre, Antón de Chinta, con la tríada, o, más específicamente, con la Cordera. Éste es el estado concebido como inicio de la felicidad, y éste también será el programa alterado gracias al *hacer* del mundo civilizado, lo cual nos lleva al que consideramos programa narrativo de base. Igualmente, podría servir para interpretar la unión de la tríada, en un programa doble, y donde la Cordera ( $S_1$ ) sería el elemento más destacado de la tríada en cuanto a su unión con la naturaleza, una especie de intermediario con ésta.

El *programa narrativo de base* [ $S_3 \rightarrow F[S_2 \cup (S_1 \cup O_v)]$ ] podemos interpretarlo como la separación de la tríada (recuérdese la posibilidad

interpretativa anterior), o bien la separación de Antón de Chinta respecto de la casa, con lo cual se intercambian los valores, y éste será el inicio de la infelicidad. Además, este proceso coincide con la *disjunción* tríada-prado Somonte, o vaca-prado Somonte, es decir, el distanciamiento de la naturaleza, y quien realiza esto es el mundo civilizado a través del que ya hemos calificado como su «representante material», el dueño de la casería.

Así pues, se produce a través del *hacer* del mundo civilizado la separación del hombre con la naturaleza, que es el estado primitivo de felicidad, para llegar a la pena y desgracia, concordando con nuestro esquema propuesto de enfrentamiento «civilización vs. naturaleza», o «Mal vs. Bien», y donde será el Mal quien triunfe.

Finalizando esta microsecuencia A, se encuentran diversos motivos del porqué del amor hacia la Cordera, y con lo que comprendemos mejor la humanización. Si, para Antón de Chinta, era la vaca el inicio de la felicidad, lo cual trae consigo evidentemente la pérdida de la pobreza, igual ocurre desde la perspectiva de Chinta: «mirando a la vaca por un boquete del destrozado tabique de ramaje, señalándola como salvación de la familia», «cuidadla, es vuestro sustento». Así pues, la vaca, como representante de la naturaleza, que es el Bien, es el alimento y salvación de la familia, hostigada por las preocupaciones del mundo civilizado.

Incluso podría verse la relación entre el matrimonio y la vaca como muy íntima, pues es un trozo de naturaleza («un tejido de ramas de castaño y de cañas de maíz») lo que no se sabe si los separa o los une en la distancia. Lo que sí que no ofrece duda es la muerte de la Chinta «extenuada de hambre y de trabajo», es decir, son imposiciones sociales las que han determinado su salvaje muerte, y quien dicta las imposiciones sociales es la civilización. En consecuencia, un nuevo *hacer* separador y *disfórico* del mundo civilizado.

Se cierra la *microsecuencia* comunicándose que el amor de la Cordera parece haber sustituido al amor de la madre. En este cierre tiene un valor especial la *localización espacial* del amor de la Cordera: «en el establo, y allá en el Somonte», es decir, en el *espacio tópico*, y más concretamente en el *espacio paratópico* y *utópico* (como veremos en los puntos que siguen), pero, por el momento, interesa señalar el valor del deíctico «allá», que configura la posición o localización del *enunciador*, quien, como ya dijimos, parece situarse en los contornos de la casa, aunque alejado del inaccesible, para él, prado Somonte. En

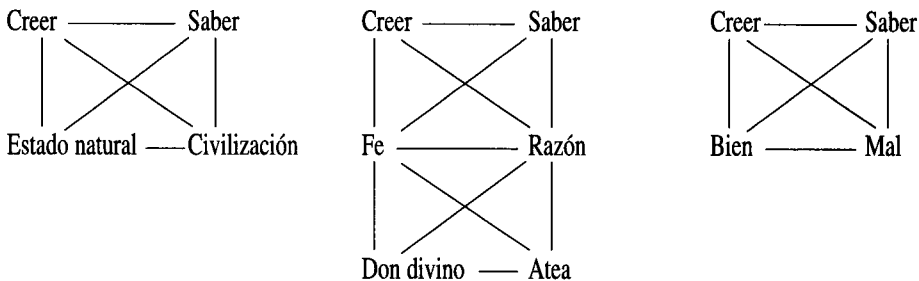
conclusión, el amor, *vertimiento semático* de valor *eufórico*, localiza el *espacio tópico*, casa y prado Somonte. La *disjunción* con este espacio traerá la pérdida del amor y la felicidad.

La segunda *microsecuencia*, que podemos titular «la venta frustrada», está *demarcada* por un *disyuntor temporal* específico: «un sábado de julio», y un *anclaje espacial* que también funciona de *desembrague espacial*: «echó a andar hacia Gijón». El *anclaje* realizado, Gijón, que es donde se quiere vender la vaca, y, por tanto, ocasionar su muerte, es una ciudad, buen representante *figural* del mundo civilizado. La perspectiva que se nos ofrece del viaje de Antón viene a coincidir con la del *enunciador*, pues «echó a andar hacia Gijón» indica una perspectiva de punto de origen, que es la casa, a la cual se suma el *enunciador*; pero más clarificador puede ser el *segmento* siguiente: «llevando la Cordera por delante». Además, «llevar» implica un distanciamiento respecto del punto de referencia, a su vez esto se ve ayudado por el *deíctico* «por delante», lo cual ya configura la posición así como se reitera en el punto de referencia: «la casa»; en definitiva, el *espacio tópico*.

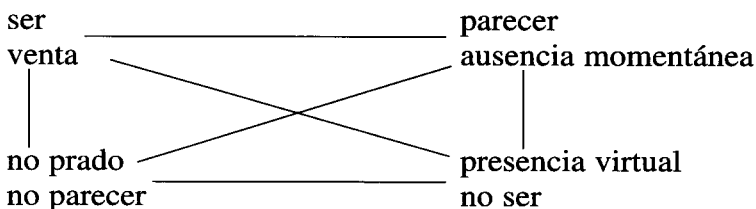
Muy sugerente resulta el «atavío» que lleva la Cordera, pues se trata de un «collar de esquila», y una esquila es un cencerro fundido y en forma de campana, con lo cual hay un nuevo elemento con posibilidad de funcionar dentro de la *isotopía* de «religiosidad». Lateralmente, también podríamos ver en «esquila» su parentesco con el verbo «esquilar», el cual supone «cortar la piel o lana del animal en cuestión», es decir, supone una degradación *disfórica* de su estado precedente y que puede venir como elemento sugeridor del futuro que le espera a la Cordera, y el hacer sobre el estado natural viene motivado por la civilización.

En el interior de esta *microsecuencia* se produce un *desembrague actorial* dado mediante la *disjunción* de la voz del narrador, interviniendo ahora la voz de los niños: «sin duda mío pa la había llevado al xatu». El *creer* de los niños está en que la ausencia de la Cordera se debe a que la han llevado al toro. Pero, si nos *desembragamos* a la *secuencia 2*, comprobaremos que el «xatu» caía dentro de lo que la Cordera llamaría «aventuras peligrosas». En esta *secuencia 2* se producía la *figurativización* de dos aventuras peligrosas, aunque de contenido diferente y perspectiva distinta: el xatu y el ferrocarril (este último peligro era visto entonces como inofensivo). Si en esta *secuencia 5* viene *actualizada* la aventura peligrosa, tendrá un funcionamiento distinto del de la *secuencia 2*, pues si en aquella ocasión era el ferrocarril el peligro inexistente, en esta *secuencia* cambiarán los haceres y será el «xatu» el peligro inexistente, y, por el contrario, será el ferrocarril lo que sí tenga su *ser* y un *hacer* definitivo.

El *creer* podría oponerse al *saber*, con una toma de valores que podría configurarse según la siguiente tradición:

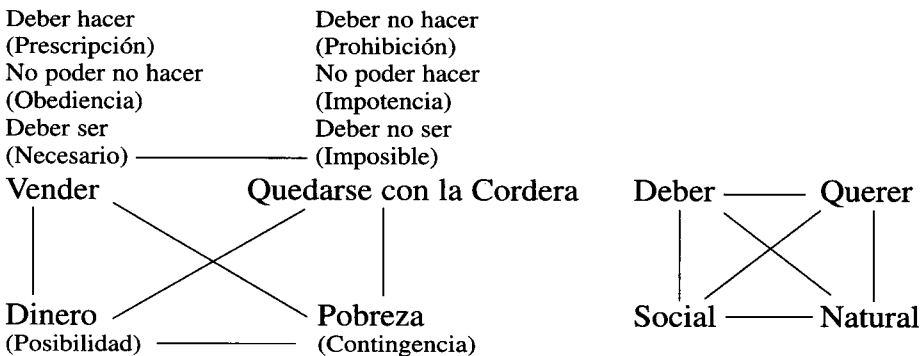


Pero el creer de los niños viene actualizado en el parecer, lo cual puede conducir a error. Podría resultar clarificador la representación visual mediante el *cuadrado de la veridicción* de esta separación o disjunción de la Cordera:

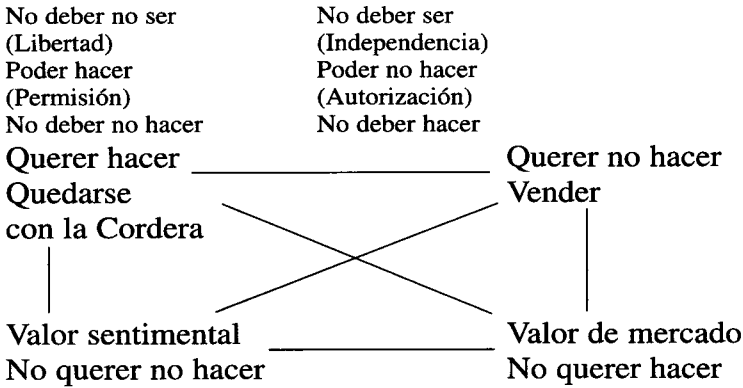


Pero la vuelta a la casa hace adivinar el peligro a los niños, sin decir nada; tan sólo el contexto y el conocimiento de las relaciones pragmáticas establecidas entre ellos es lo que permite su *saber*.

En esta venta frustrada se produce un enfrentamiento *modal* entre el *deber* y el *querer*: el *deber*, instaurado dentro de las convenciones sociales, impele a Antón a vender, pero, por el momento, su *querer* es más fuerte, y esto se ve reflejado en el precio de la Cordera, que está



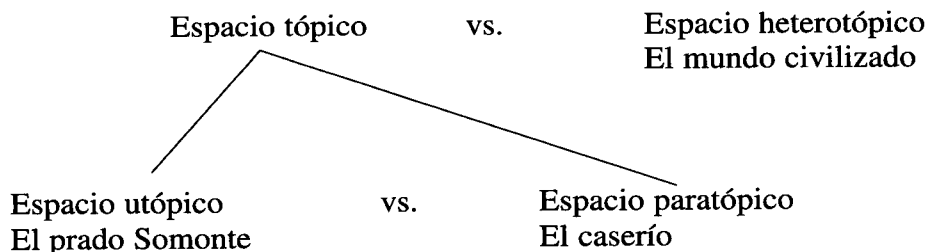
dependiendo de su *querer*, y su *querer* es tan grande que establecerá un precio muy alto de forma que nadie se atreverá a comprar la vaca, ya que los posibles compradores no están mediatizados en su relación con la vaca por esta *modalidad* del *querer*.



Antón de Chinta se ve totalmente *obligado* a vender la Cordera, ya que es *necesario* y le viene *prescrito* socialmente, puesto que eso es lo que le *permite* y *posibilita* la *libertad* que da el dinero y que *necesita*. Es por ello por lo que se ve totalmente *impotente* ante la *prohibición* de quedarse con la Cordera, pues es *imposible*, ya que la *independencia* a que entonces se ve *autorizado* supone como *contingencia* la pobreza. Por lo tanto, aunque su *querer hacer* es quedarse con la Cordera, éste viene enfrentado al *deber* y vencido por él.

En la *microsecuencia* anterior comentamos el deíctico «adelante», expreso en esta *microsecuencia*, y que nos confirmaba el espacio de referencia. Si retomamos las consideraciones de Greimas acerca de la configuración del *espacio*, éste considera el *espacio tópico* como «el lugar en que aparece manifestada sintácticamente la transformación de que se trata y, como *espacios heterotópicos*, los lugares que lo engloban, precediéndolo, y/o sucediéndolo» (Greimas, 1983: 112-113). Mucho nos puede ayudar en esta definición el diccionario de Greimas-Courtès (1982/1991), en el cual se explicita el *espacio tópico* como un espacio de referencia, un espacio cero, a partir del cual los restantes espacios pueden ser dispuestos sobre el eje de prospectividad. Los espacios circundantes serán calificados de *heterotópicos*. A su vez, se puede realizar una subdivisión dentro del *espacio tópico*, distinguiendo un *espacio utópico*, lugar fundamental donde el *hacer* del hombre puede triunfar sobre la permanencia del *ser*, y un *espacio paratópico*, emplazamiento de las pruebas preparatorias o calificantes, lugares mediadores entre los polos de categorización espacial.

Todos estos espacios se *figurativizan* en nuestro texto de la siguiente manera:



Consideramos *espacio utópico* al prado Somonte por ser el lugar de *conjunción* con la naturaleza; es ahí donde despliega sus actividades. El *espacio paratópico* será la casa, lugar donde el *deber-hacer* tendrá que luchar y ganar sobre el *querer-hacer*. Es por pagar la casa (y lo que ésta significa por su *conjunción* con la familia) por lo que Antón de Chinta habrá de vender la Cordera.

Por otra parte, el *espacio tópico* era el lugar de referencia, el punto cero a partir del cual articular la prospectividad, como así efectivamente ocurre (ya lo hemos visto en secuencias anteriores), donde el resto del mundo se articula según la perspectiva del *enunciador*, que tendrá como punto de referencia la casa. Y aquí es particularmente útil señalar la distanciación que realiza respecto del *espacio tópico*, pues él, el *enunciador*, acogiéndolo dentro de los límites del *espacio tópico*, siempre parece alejado personalmente de ese lugar tan «divino» como es el prado Somonte. Que el resto de espacios han quedado configurados teniendo como punto de referencia lo que hemos calificado de *espacio tópico*, ha quedado ampliamente demostrado en el análisis de las secuencias ya vistas.

La tercera *microsecuencia* está dada mediante un doble *desembraque temporal*: «desde aquel día», pero sobre todo «a media mañana».

El personaje encargado de dar las últimas amenazas para que Antón pague pronto el dinero que debe, está dotado de unos valores totalmente *disfóricos*, acoplándose nuevamente el delegado representante del mundo civilizado con un *vertimiento semántico* de contenido totalmente *disfórico*: es mayordomo, lo cual ya impone una subordinación a alguien que está por encima de él gracias al poder del dinero. Pese a ser de la misma parroquia que Antón de Chinta, lo cual podría suponer una posible identificación entre ambos, su *conjunción* con el mundo civilizado permite ahora caracterizarlo como

- de malas pulgas,
- mal con los caseros atrasados,
- amenaza de deshaucio.

Obsérvese en este caso que la caracterización de «malas pulgas» podría considerarse como un *vertimiento semántico* del rasgo [-humano]. Es decir, su *conjunción* con el mundo civilizado ha llegado a tal extremo, que ha perdido todo rasgo de humanidad, quedando convertido en un ser desagradable.

Una nueva *disjunción temporal* será realizada, y con una gran precisión: «el sábado inmediato». Tiene mucho interés, puesto que será en esta fecha cuando se produzca la venta verdadera de la Cordera, confrontando el sábado anterior de la *microsecuencia* B, donde la venta había sido frustrada, con este nuevo sábado donde su querer hacer tendrá que dejar ya paso al *deber-hacer* para vender la vaca<sup>8</sup>.

Distinta perspectiva puede considerarse en los siguientes *segmentos*: «Bueno, vendería la vaca a vil precio, por una merienda» vs. «la Cordera fue comprada en su justo precio por un rematante de Castilla».

Estando los dos *segmentos* expuestos en la voz del *enunciador*, parece verse en el primer *segmento* una mayor consideración de la perspectiva de Antón de Chinta; a esto se llega por dos datos: «vender la vaca a vil precio, por una merienda», no es que vaya a ser vendida exactamente por una merienda, sino que tendrá que bajar el precio impuesto el sábado anterior. Recordemos que este precio era dictado por el querer, con lo cual era un precio muy elevado para el valor comercial de la vaca como tal, es decir, sin estar afectada por esta *modalidad* del *querer*. Otro dato que nos confirma más en nuestra idea es la incorporación del término «bueno», explicitación de un registro más conversacional y dialogizante que el propio del discurso narrativo.

Es por esto por lo que al incorporar en el segundo *segmento* «en su justo precio» frente al «vil precio» del *segmento* primero, se ha perdido la *modalidad* del *querer*, que era la que hacía posible tal *segmento*; como esta *modalidad* era propia de la «familia» de la Cordera, al no adoptarse ahora, y puesto que en el relato no se toma nunca perspectivas de otros personajes (que caracterizaríamos de fantasmagóricos,

---

<sup>8</sup> Según Baquero (1992: 284), en *¡Adiós, Cordera!* el paso del tiempo queda sociado a un movimiento de repetición, como se comprueba en este paralelismo de los sábados, y que tendrá su mejor reflejo en la partida de la Cordera y de Pinín.



pues aparecen y desaparecen rápidamente), se podría pensar que este segundo *segmento* responde a la perspectiva del *enunciador* en un intento de conseguir una mayor objetividad en este delicado asunto.

Tras la venta de la Cordera vuelve a casa «tañendo tristemente la esquila». El contenido religioso de «esquila» (dado en anteriores secuencias) viene explicitado por el verbo «tañer» (que parece ir asociado directamente a las campanas), y las campanas sólo tocan tristemente cuando tocan a muerte, como es efectivamente lo que le ocurrirá a la Cordera, pues ha sido comprada como carne y pronto habrá que matarla para que el mundo civilizado viva.

Acaba la *microsecuencia* con dos *disjunciones actoriales* dadas mediante la voz del narrador vs. voz de Antón de Chinta:

«-¡Se iba la vieja!

¡Ella será una bestia, pero sus hijos no tenían otra madre ni otra abuela!»

Con estos *segmentos* se recuerda el carácter humanizador de la Cordera, así como el profundo amor que sienten todos los miembros de la familia por la Cordera, a la que consideran miembro de pleno derecho y sangre. Al calificar de «sus hijos» a Pinín y Rosa respecto de la Cordera, parece enfatizarse la profunda y estrecha unión entre ellos, así como que si la vaca estaba en *conjunción* con la naturaleza, los hijos, por ser tales (además de por su unión triádica) también se encuentran en tal *conjunción*.

La venta causará un golpe al amor, es decir, un profundo dolor<sup>9</sup>.

## 6. LA DESPEDIDA

Podemos dividir la *secuencia* de la partida de la Cordera en dos, aunque en realidad su estructura es profundamente unitaria. Sin embargo, la reiteración de la despedida parece privilegiar un determinado aspecto, como es la disjunción con el prado Somonte; la utilidad de la división *microsecuencial* a ello se subordina.

---

<sup>9</sup> La paradoja de tener que buscar la felicidad en el dolor aparece como una constante en los personajes de Clarín: la grandeza y dignidad del hombre se revela en el dolor y en él encuentra su plenitud (Lozano, 1988: 19-20). Así, en el caso concreto que estamos analizando, es la venta de la Cordera (la causa del dolor) la forma de solucionar los problemas.

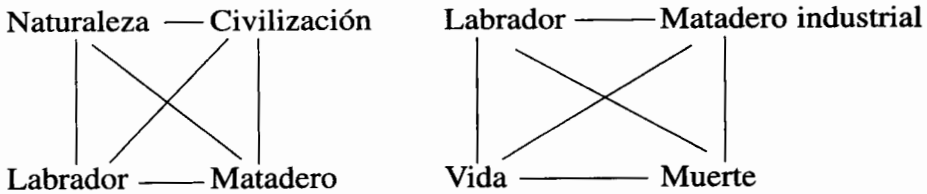
La *microsecuencia* A («la despedida») está demarcada con una *disjunción temporal y espacial*: «Aquellos días, en el pasto, en la verdura del Somonte». Con el deíctico se nos sitúa en los días tras la venta; así comprobamos que la *conjunción* con la naturaleza tras la venta de la Cordera queda lejos. La naturaleza, a través de este prado Somonte, queda *disjunta* de la tríada, ya que ésta ya no es tal (aunque la vaca todavía está físicamente), pero la venta, ya efectuada, supone la introducción del mundo civilizado en la naturaleza y, por consiguiente, la muerte de ésta.

La idea de la muerte está presente desde el inicio de la *secuencia*: «el silencio era fúnebre» (el silencio que antes de la venta era producto de la paz y tranquilidad, ahora se ha vuelto agorero de muerte). La confianza de la Cordera en el mundo es total, pues nada desconfía de lo que le puede acontecer antes de que «el brutal porrazo la derribase muerta». Así ella cree seguir en su estado normal, que es aquí identificado como «sub specie aeternitatis», por lo que de tranquilidad o paz representaba su unión con la naturaleza, unión que ya en la *secuencia* 2 calificamos de idílica, e incluso similar a la producida en un hipotético paraíso, paraíso en el que siempre parece encontrarse debido a su unión con la naturaleza, de ahí ese «sub specie aeternitatis», que puede hacer pensar en un cierto estado místico o transterrenal.

En la *secuencia* 2, Rosa y Pinín desbarataban su miedo ante el peligro que les ofrecía el mundo, con su unión con la naturaleza, con el prado, con el césped, pero esta unión ya no les sirve de nada; la civilización ha llegado y les ha tocado: «Rosa y Pinín yacían desolados, tendidos sobre la hierba, inútil en adelante». La civilización ha vencido, y el peligro que se temía por la *disjunción* con la naturaleza era la muerte, muerte ocasionada por el mundo civilizado, y esto ya lo saben Rosa y Pinín: «Miraban con rencor los trenes que pasaban, los alambres del telégrafo. Era aquel mundo desconocido, tan lejos de ellos por un lado y por otro, el que les llevaba su Cordera».

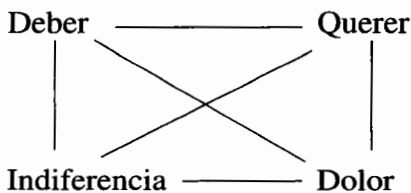
«El viernes, al oscurecer, fue la despedida». La *demarcación temporal* sirve para precisar exactamente otro de los momentos clave del relato: «la despedida». Se observa un duro contraste entre lo que Antón quiere *crear* (que ha vendido la vaca a otro labrador que cuidará de ella), y lo que *es* (que la vaca será muerta y vendida como carne). De nuevo con ello vemos también el enfrentamiento naturaleza/ civilización, pues el *ser* del labrador supone la unión con la tierra, por ello ser entendido *figura* de la naturaleza; por el contrario, el matadero industrial es producto de la sociedad civilizada.

---



Igualmente, la *modalidad* del *querer* actúa sobre el *hacer* de los sujetos, ya que este *hacer* afecta a la Cordera, y ella se encontraba en una relación familiar y de unión con los miembros de la familia. Y como miembro de la familia será considerada la vaca (no olvidemos su humanización) y la despedida así lo refleja: «En el supremo instante se arrojaron sobre su amiga; besos, abrazos: hubo de todo. No podían separarse de ella». La humanización de la despedida es total. Igualmente, se reitera la profunda unión que afectaba a la tríada: sólo la muerte es lo que podrá separarlos. Incluso, el comisionado encargado de llevarse la vaca será visto como un enemigo. *Secuencia* totalmente *disfórica* en la que la muerte, el dolor y el llanto son los elementos principales que le configuran tal valor.

En el padre ya vimos enfrentados el *deber vs. querer*, hecho éste que se ve reiterado nuevamente: el *deber* impele a Antón a tratar a la vaca con indiferencia y a comportarse de forma recta y serena. Pero su *querer* es más fuerte, viéndose obligado a beber vino para tratar de no hacer tan desagradables las cosas; pero aun así no puede evitar derramar lágrimas, pues es un ser querido el que va a la muerte, lágrimas que se repetirán en Rosa y Pinín.



Al alejarse la Cordera, su figura parece negra, y el negro ha sido siempre un color de valor *disfórico* por su simbolización de la muerte, simbolización que puede completarse con el triste lamento de la esquila.

La *microsecuencia* B, «el adiós», viene *demarcada* mediante una *disjunción tempo-espacial*: «al día siguiente, muy temprano, a la hora de siempre, Pinín y Rosa fueron al prao Somonte». El día será también un sábado (como en la *secuencia* 5), es decir, parece un ciclo que empeora, si un sábado fue el primer intento de venta, y el sábado

siguiente la venta definitiva, en este sábado será la despedida. Esta rotación puede *figurar* el poderío de la civilización, que a cada instante es más poderosa.

La importancia de la separación es tal porque ahora la despedida se realiza desde el *espacio utópico*, espacio transformado, pues el *hacer* del mundo civilizado ha roto la *conjunción* con la naturaleza, y este representante en el mundo «terrenal», como parecía ser el prado Somonte, se ha visto transformado debido al *hacer* de la civilización; si antes, en su estado prístino, era lugar de paz, tranquilidad y felicidad, ahora parece un desierto, y un desierto es falta de vida y presencia de muerte. Muerte provocada porque el mundo exterior ya ha logrado su *hacer* sobre el prado y sobre la tríada. De alguna forma la Cordera era el lazo de unión entre la tríada y la naturaleza, al igual que con el Bien y la felicidad que ésta simboliza. Debido al *hacer* del mundo civilizado, todo desaparecerá e irrumpirá la muerte en sus vidas, tanto para la tríada como para el representante de la naturaleza, el prado Somonte.

El peligro que en las secuencias 2 y 3 parecía pasajero e inofensivo ya ha empezado a actuar sobre la tríada: es el tren, como símbolo de civilización, quien se lleva a la vaca, pero también es el tren, símbolo del paso de tiempo, quien advierte de su subida a él no importa cuándo. Tiempo y civilización se han aliado, y a cada instante ésta es más poderosa, siendo su destino o meta la muerte.

Los elementos que antes de la venta de la Cordera aparecían como instrumentos de juego inofensivos, ahora son vistos como enemigos mortales, «símbolos de aquel mundo enemigo que les arrebatava, que les devoraba a su compañera de tantas soledades, de tantas ternuras silenciosas, para sus apetitos, para convertirla en manjares de ricos glotones...». Es la civilización la que se lleva a la vaca, pero es también esta misma civilización el destinatario, es decir, podría considerarse como un movimiento de conquista y destrucción imparable. Son «ricos glotones» el destinatario de su vaca: señores, curas e indianos, es decir, poder civil, poder religioso y poder del dinero, todos elementos sociales de civilización.

Por otro lado, la *localización espacial* de esta civilización se encuentra en el *espacio heterotópico* que envuelve a este pequeño reducto que era el prado y el caserío. La Cordera va camino de Castilla: ya se ha producido la *disjunción espacial* que irá pareja a la muerte.

La reiterada despedida confirma una vez más las advertencias realizadas en anteriores *secuencias* de que la separación y la *disjunción espacial* irían emparejadas con la muerte.

## 7. LA GUERRA

La última *secuencia* viene delimitada por una *disjunción temporal*: «pasaron muchos años». En esta ocasión nos encontramos incluso con un *anclaje histórico*: «ardía la guerra carlista». Así pues, la *localización temporal* que se hace nos da una visión negra y de muerte del mundo: la guerra. La guerra como símbolo del mayor fracaso de civilización, símbolo que permite su más rápido *hacer*, su más pronta conquista y destrucción.

El negro augurio emitido en secuencias anteriores de que la civilización acabaría por conquistarlo todo ya ha tenido efecto. Igualmente, se va dando paso hacia la muerte del resto del *sujeto* triádico; ahora será Pinín quien en, un esquema igual al de la Cordera, será aniquilado por el mundo civilizado.

Pinín será comparado con un roble, en cuanto a su naturaleza física, pudiendo verse con ello una posible identificación con la naturaleza. Pero hay unos datos muy preciosos en estos primeros argumentos: el enunciador arguye que el dueño de la casa de Antón era un cacique de los vencidos, y, al decir vencidos, supone ya un saber sobre lo posterior, en este punto de referencia temporal donde se nos sitúa; con ello tenemos unos datos que nos inducen a pensar la pronta muerte de Pinín: en primer lugar la igualdad con el esquema de la Cordera, y también esta idea de vencido: entrar en la dialéctica vencedor/vencido significa que la civilización se ha apoderado de Pinín, y, según las pruebas anteriores, lo que la civilización coge lo destruye, pero además Pinín estará en el bloque de los vencidos, en el bloque más afectado por la idea de muerte.

Otro aspecto para comentar es que se declara que no hubo influencia para declarar inútil a Pinín, lo cual quiere decir que en otros casos la influencia pudo existir, y esto nos prueba que el poder social, el no enfrentarse a la civilización, sino integrarse en ella como elemento de destrucción frente a la naturaleza, puede servir para salvar una vida ya denostada; sin embargo, Pinín, aunque absorbido por la civilización, se ha enfrentado a ella, e incluso la declaró su enemiga, amenazándola con sus puños. En definitiva, Pinín ha sido absorbido por la civilización porque ha sido conquistado; por lo tanto, será destruido, no encumbrado, por ella.

Prosigue la *secuencia*, y tras una breve introducción sobre el tiempo pasado, se nos vuelve a situar temporalmente: «y una tarde triste de octubre», la nueva concreción temporal, más precisa, dará paso al

desarrollo final del relato. La situación espacial también será dada: el prado Somonte. Pero no sólo va a existir una identificación con la *microsecuencia* B de la *secuencia* 6, sino que vemos principio y final del relato con una misma *localización espacial*, aunque, como ya hemos reiterado a lo largo de la *secuencia*, el *hacer* de la civilización ha logrado grandes transformaciones, transformaciones que son principalmente de muerte. Ya se ha visto lo ocurrido en el mundo: la guerra, y en la tríada: la muerte de la Cordera. Pero en la anterior *secuencia* enunciarnos la muerte del prado, aunque tal muerte quedaba tan sólo levemente sugerida: parecía un desierto. Ahora, en esta *secuencia* 7, este *parecer* llegará a reafirmarse como *ser*, confirmando todos nuestros propósitos, tanto por el *segmento* «ahora sí, ahora sí que era un desierto el prado Somonte», donde «desierto» *figurativiza* la idea de soledad en que queda Rosa, pero también de muerte, pues ésta va llegando poco a poco, según devora la civilización, como por este otro *segmento*: «silbó a lo lejos la máquina, apareció el tren en la trinchera», donde la denominación «trinchera» referida al paso de las vías no puede dejar de asociarse a las otras trincheras producidas por la guerra. Así, el prado Somonte puede evocar el espacio donde se está desarrollando otra guerra, la guerra de la civilización contra la naturaleza, pero en esta guerra también sabemos el vencido: la naturaleza.

No hay duda de que el elemento fundamental en esta *secuencia* es la similitud del *hacer* de la civilización con la Cordera, y este otro *hacer* con Pinín. La coincidencia es total y sin necesidad de comentarios:

*Secuencia 6:*

- a) silbó la máquina,
- b) apareció el humo, luego el tren,
- c) vislumbraron los hermanos gemelos,
- d) en un furgón cerrado, en unas estrechas ventanas altas o respiraderos,
- e) cabezas de vacas,
- f) que, pasmadas, miraban por aquellos tragaluces,

*Secuencia 7:*

- a') silbó a lo lejos la máquina,
- b') apareció el tren en la trinchera,

- c') Rosa pudo ver un instante,
- d') en un coche de tercera,
- e') multitud de cabezas de pobres quintos,
- f') que gritaban, gesticulaban.

Sí necesita comentario el siguiente *segmento*: «... saludando a los árboles, al suelo, a los campos, a toda la patria familiar, a la pequeña, que dejaban para ir a morir en las luchas fratricidas de la patria grande, al servicio de un rey y de unas ideas que no conocían». Es el tren de la civilización, el tiempo y la muerte quien a todos conquista, quien se los lleva, pero observemos que todos los *sujeto-objeto* que transporta están separados de su espacio natural, es decir, el *hacer* de la civilización ha producido sobre ellos una *disjunción* con su espacio natural, y, al igual que ocurría con la Cordera, tal separación será finalizada con la muerte. Los elementos con los que son *disjuntados* los reclutas son los siguientes:

- los árboles,
- el suelo,
- los campos,
- la patria familiar,
- la pequeña.

Es decir, los separa de su espacio natural, de su entorno familiar de amor y tranquilidad para instalarlos en ese tren de destrucción que llegará a la muerte. La idea de muerte está expresa de modo explícito en el destino final de este viaje:

- Para ir — a morir en las luchas fratricidas de la patria grande,  
— al servicio de un rey y de unas ideas que no conocían.

Su destino es la muerte, y muerte provocada por las convenciones sociales de una civilización decadente: la guerra.

En la *secuencia* 6 se expresaba el mismo destino o final: «volaba camino de Castilla», este *segmento* se emparenta con los de la *secuencia* 7, ya que en Castilla es donde están la corte y el rey.

Pero el destino de la Cordera será especificado más claramente en otro *segmento*: «la llevan al Matadero... Carne de vaca para comer los señores, los curas..., los indianos». Es decir, su destino es la muerte a manos de la civilización que la ha conquistado; igual ocurrirá en la

*secuencia 7*, y esta similitud será reconocida por la propia Rosa: «Allá iba como la otra, como la vaca abuela. Se lo llevaba el mundo, carne de vaca para los glotones, para los indianos, carne de su alma, carne de cañón para las locuras del mundo, para las ambiciones ajenas».

Recordemos que el *espacio tópico* estaba dado generalmente por deícticos espaciales articulados sobre el eje personal, mientras que las distinciones entre los *espacios tópicos* y *heterotópicos* solían venir marcadas con el rasgo de imprecisión producido por «acá vs. allá». Esta misma imprecisión debida al desconocimiento del mundo civilizado en lo que a su lejanía se refiere, sigue manteniéndose en esta *secuencia* por Rosa, no ya porque no conozca el mundo civilizado, que ya la ha tocado, sino porque todavía no la ha absorbido. Es curiosa la coincidencia, incluso léxica, entre las *secuencias 6 y 7*, y se reconoce de nuevo que es el mundo, ese mundo de «civilización», el que produce este dolor.

A diferencia de la *secuencia 6*, en la *7* la individualidad de Pinín entre los reclutas está reconocida (quizás tratando de potenciar su carácter de humano frente a la Cordera) al identificarse los hermanos entre la muchedumbre del tren y poder saludarse recíprocamente, y en este saludo continúa la similitud con el proceso de la Cordera: «¡Adiós, Rosa!, ¡Adiós, Cordera!, —¡Adiós, Pinín!, ¡Adiós, Cordera!». En esta reconstrucción de la tríada notamos ya los efectos devastadores de la civilización, mató primero a la Cordera, y ahora a Pinín.

La soledad en que queda Rosa es ya un primer indicio de conquista por parte de la civilización. El *enunciador* parece un ser profético o adivino en la conquista civilizadora: soledad y muerte. Destrucción y dolor en definitiva.

Los últimos *segmentos* de la *secuencia* y del relato se enfrentan a la *secuencia 2*, en el discurso de Rosa: en aquel entonces, tiempo de paz y felicidad, atraía a Rosa el encanto del misterio de los instrumentos de la civilización: telégrafo y tren, pero ahora, tras la conquista, en la *secuencia 7*, esa atracción se ha convertido en odio e ira; ha llegado, incluso, a descifrar los mensajes que se transmitían entre los extremos del mundo civilizado, mensajes que pueden descifrar quienes se ven interaccionados con él, mensajes de «lágrimas, de abandono, de soledad, de muerte». Tales mensajes llegarán incluso a *figurativizarse* en forma de quejidos: ¡Adiós, Rosa!, ¡Adiós, Cordera!

Así pues, creemos haber demostrado cómo el juego de *localizaciones espaciales, ferias y topías*, representa uno de los aspectos fundamentales de la estructura significativa del cuento objeto de análisis.



### Referencias bibliográficas

- BAQUERO GOYANES, M. (1978). «Los cuentos de *Clarín*». En *Leopoldo Alas «Clarín»*, J. M. Martínez Cachero (ed.), 245-252. Madrid: Taurus.
- (1992). *El cuento español. Del Romanticismo al Realismo*. Madrid: CSIC.
- BERTRAND, D. (1982). «Du figuratif à l'abstrait». *Documents de Recherche* IV-39.
- (1983). «Espace figuratif et langage spatial». (D. Bertrand, dir.: «La figurativité. II»). *Le Bulletin* VI-26, 41-43.
- BESER, S. (1968). *Leopoldo Alas, crítico literario*. Madrid: Gredos.
- DE LOS RÍOS, L. (1965). *Los cuentos de «Clarín». Proyección de una vida*, Madrid: Revista de Occidente.
- GREIMAS, A. J. (1983). *La semiótica del texto*. Barcelona: Paidós.
- GREIMAS, A. J. y COURTÈS, J. (1982-1991). *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos.
- LAKOFF, G. y JOHNSON, M. (1986). *Metáforas de la vida cotidiana*. Madrid: Cátedra.
- LOZANO MARCO, M. A. (1988). *La literatura como intensidad*. Alicante: Caja de Ahorros Provincial de Alicante.
- MONTES HUIDOBRO, M. (1978). «Leopoldo Alas: el amor, unidad y pluralidad en el estilo». En *Leopoldo Alas «Clarín»*, J. M. Martínez Cachero (ed.), 253-262, Madrid: Taurus.
- SOBEJANO, G. (1985). *Clarín en su obra ejemplar*. Madrid: Castalia.