

## Leopoldo Alas: El amor, unidad y pluralidad en el estilo

El estilo del siglo XIX es, básicamente, un estilo de superficies. Tersas a lo Valera, condimentadas a lo Alarcón, no se mueve hacia lo profundo. Hasta en Larra hay una marcada tendencia a la repetición de horizontalidades. Es Leopoldo Alas quien nos ofrece otras dimensiones en el estilo y quien nos sumerge en un laberinto que partiendo de lo horizontal llega hacia lo profundo. No dudo que otras búsquedas dentro del siglo XIX conduzcan al descubrimiento de proyecciones estilísticas semejantes, pero nunca será lo característico del período y es dudoso que lleguen a superar la riqueza e intensidad que encontramos en «*Clarín*».

*Clarín* ofrece un verdadero contraste. «El verbo del siglo XIX es un verbo de percalina. Es el verbo abullonar. Se abullonan telas, ideas y palabras, con la misma tranquilidad que se llevan perillas y cuellos postizos. Bullones sobre las caderas de las mujeres, bullones de ideas en los libros, bullones de palabras en los discursos. Por todas partes abullonar, fingir, falsear la realidad o, por lo menos, ocultarla en un perifollo de seda, de percalina o de retórica... En este mundo y en este ambiente, sin contaminarse de él y luchando con él, aflora *Clarín* a la vida literaria del último tercio del siglo<sup>1</sup>».

---

(1) JUAN ANTONIO CABEZAS, «*Clarín*», *el provinciano universal* (Madrid, Espasa-Calpe, 1962), ps. 14-15.

Mundo de superficies, se abullona por fuera y por dentro, pero no en *Clarín*, que ofrece un ajuste entre contenido y forma. «Al ajustarse el lenguaje de *Clarín* tan estrechamente a la línea de su pensamiento, sigue fielmente las amplias ondulaciones de éste, ofreciendo una variedad pocas veces igualada en los autores de su época<sup>2</sup>». Es decir, el estilo de *Clarín* está animado por un espíritu bien diferente al de otros escritores de su tiempo y la palabra se proyecta en multitud de direcciones.

En tal sentido no hay mejor ejemplo que su cuento antológico «¡Adiós, Cordera!». En unas pocas páginas podemos descubrir los efectos técnicos más certeros del autor y las direcciones más ricas de su espíritu.

«Eran tres: ¡siempre los tres! Rosa, Pinín y la *Cordera*<sup>3</sup>».

Así empieza Leopoldo Alas su narración. Ese número tres tendrá sus futuras implicaciones. Se proyectará como una expresión de amor. El carácter multidimensional del cuento será tridimensional en muchas de sus partes. Si se observa en su conjunto, el cuento puede ser dividido en tres partes: primera parte, presentación de las relaciones emocionales entre los tres personajes; segunda parte, núcleo dramático centrado en Antón de Chinta, padre de los niños, que determina la venta de *Cordera*, la vaca; tercera parte, triunfo de la fatalidad que separará a los seres que se aman.

Desde el primer párrafo Alas hace énfasis en estos factores numéricos, aunque el cuento será profundamente emocional. El número tres resalta al principio con fuerza cuando Alas establece las relaciones entre los elementos humanos y animales que integran la narración. Después, en el segundo párrafo, tenemos otra referencia tridimensional al hacer referencia al recorte triangular que forma el prado. Transfor-

(2) EDUARD J. GRAMBERG, *Fondo y forma del humorismo de Leopoldo Alas, "Clarín"* (Oviedo. Instituto de Estudios Asturianos, 1958), p. 186.

(3) ANCEL DEL RÍO y AMELIA A. DE DEL RÍO, *Antología general de la literatura española* (New York. Holt, Rinehart and Winston, 1960), p. 390. Futuras referencias a la obra de Leopoldo Alas corresponden a esta edición.

ma el paisaje en una figura geométrica de tres lados, encontrándose en uno de esos ángulos una línea formada por el camino de hierro de Oviedo a Gijón. También están los alambres paralelos (líneas a derecha e izquierda) del palo del telégrafo.

Inmediatamente nos vamos dando cuenta de la trascendencia simbólica de los objetos: el poste, la jícara, el sagra-rio. Se manifiesta una vez más la típica actitud de *Clarín* por la cual un objeto se transforma en otro, ampliando sus dimensiones. El palo es árbol seco. La jícara de porcelana es sagra-rio. *Clarín* proyecta los objetos en dos direcciones: a) una más inmediata, dándole la magnitud de otra cosa relacionada con los personajes, humanizándolos tal vez; b) otra más alejada, más trascendente, convirtiéndolos en un vehículo de verdades últimas. En *Clarín* hay siempre un contraste entre lo palpable y lo insondable. Por eso nos habla primero del ruido por el ruido mismo. Por eso Rosa oye después palabras, palabras que forman cartas, al mismo tiempo que todas estas cosas pequeñas reunidas se transforman en un misterio, en algo insondable. Cada cosa se proyecta, se ramifica en múltiples direcciones y se pierden en un infinito. De igual forma que hace *Clarín* con el poste, a quien le da carácter individual y una significación trascendente, lo hace con *Cordera*, que si de un lado es pacífica y tiene sabiduría de vieja (significación más inmediata), de otro lado tiene la trascendencia de una oda (significación más alejada).

Al mismo tiempo, un objeto puede adquirir variada significación de acuerdo con el personaje que se ponga en contacto con él. Esta es otra proyección de la realidad. El poste por eso adquiere otra dimensión cuando es contemplado a través de la vaca, que lo ve como una cosa muerta. El carácter tridimensional al que hemos hecho referencia con anterioridad, se pone de manifiesto ante el poste que es observado desde tres diferentes perspectivas.

Forma y contenido tienen raíces misteriosas que parecen enraizarse en los misterios numéricos del uno y el tres. El triángulo formado por Rosa, Pinín y la *Cordera* es triángulo

de amor. El amor es la unidad, la fuerza que une a los tres seres. El prado triangular, que a su vez es unidad amorosa, aparece dividido por una línea representada por el camino de hierro. Este camino de hierro representa, temáticamente, la fuerza fatal que destruirá la unidad triangular del amor de Rosa, Pinín y *Cordera*. Hay un simbólico misterio de origen divino. ¿Acaso Rosa, Pinín y *Cordera* no guardan en su realidad de tres seres una remota relación con el misterio de la Santísima Trinidad reunido en la verdad única del amor?

Números y objetos se proyectan en los misterios simbólicos. ¿Acaso no es la jícara del mundo civilizado una proyección del dogma oficializado que está representada por la jícara del rectoral de Puaó? —Acaso no se reúnen hacia el final del cuento la fatalidad de un mundo que se mecaniza y la fatalidad a que nos condena un Dios indiferente? Los objetos laten inquietudes. Las inquietudes esconden trascendencias.

Refiriéndose a *La Regenta*, Sherman H. Eoff señala verdades aplicables a «¡Adiós, *Cordera*!». «Nevertheless, the major dramatic force of Alas' novel originates in a conception of an impassive God out of reach of human love. The Spaniard bitterly scorns mass humanity while chastising himself, even more openly than Flaubert, with thoughts of the nullification of individual personality. The impression of cruelty in his novel, in fact, reminds one not only of Zola's naturalism but of certain twentieth-century novels in which Divinity is converted into an unfeeling —and terrifying— Force»<sup>4</sup>.

Con motivo del triple juego de actitudes, todos los párrafos adquieren un extraordinario movimiento sin perder su unidad: la unidad que le brinda el amor. «Love, with a peculiar tinge of emptiness and the unattainable, is ever present in his short-stories, although the treatment of love is related and blended with other themes and problems in such a way that it is impossible to designate any group of them as love

---

(4) SHERMAN H. EOFF, *The Modern Spanish Novel* (New York: New York University Press, 1961), p. 84.

stories»<sup>5</sup>. Rosa y Pinín cuidan a *Cordera*, y ésta a su vez los cuida a ellos. Este cruce es en cuanto a caracteres diferentes, pero dentro de un mismo personaje puede haber un cruce caracterológico que vaya del presente al pasado, o viceversa. Por eso, cuando *Clarín* nos presenta a *Cordera*, inmóvil y rumiando su pasto lentamente, que es presente, nos la proyecta hacia otros momentos de su vida, móvil y corriendo por el prado, que es pasado, época en que le picaba la mosca.

Tridimensionalidad. Tridimensionalidad en la planificación del cuento. Tridimensionalidad en la presencia de los tres personajes. Tridimensionalidad en la presentación del paisaje. Tridimensionalidad en la dirección de los sentimientos. Tridimensionalidad en la triple perspectiva de los personajes ante los objetos.

«Pero telégrafo, ferrocarril, todo eso, era lo de menos: un accidente pasajero que se ahogaba en el mar de soledad que rodaba el *prao* Somonte. Desde allí no se veía vivienda humana; allí no llegaban ruidos del mundo más que al pasar el tren. Mañanas sin fin, bajo los rayos del sol a veces, entre el zumbido de los insectos, la vaca y los niños esperaban la proximidad del mediodía para volver a casa. Y luego, tardes eternas, de dulce tristeza silenciosa, en el mismo prado, hasta venir la noche, con el lucero vespertino como testigo mudo de la altura. Rodaban las nubes allá arriba, caían las sombras de los árboles y de las peñas en la loma y en la cañada, se acostaban los pájaros, empezaban a brillar algunas estrellas en lo más oscuro del cielo, y Pinín y Rosa, los niños gemelos de Antón de Chinta, teñida el alma de la dulce serenidad soñadora de la solemne y seria Naturaleza, callaban horas y horas, después de sus juegos, nunca muy estrepitosos, sentados cerca de la *Cordera*, que acompañaba el augusto silencio de tarde en tarde con un blando son de perezosa esquila (p. 391).

En la belleza del párrafo anterior encontramos características similares. De un lado un elemento que une; de otro una especie de división de la situación en tres partes. El ele-

(5) LAURA DE GARCÍA LORCA, *Los cuentos de Clarín, proyección de una vida* (New York: Columbia University, 1958), p. 5.

mento que une es el silencio. El autor procura dar una profunda sensación de quietud, calma, tranquilidad. Pero el autor presenta esa quietud, esa calma, esa tranquilidad, en tres tiempos: primeramente, los juegos de los niños en las mañanas sin fin; después, las tardes eternas; finalmente, la llegada de la noche. Las tres partes, los cambios en las horas, la movilidad del tiempo, colaboran a hacer énfasis en la nota que los une: el silencio.

Uno y tres. El todo y las partes. División y armonía. Dentro de lo inalterable en su raíz interior, el transformismo en su forma externa. De ahí que el silencio se transforme exteriormente y se haga amor, aunque las diferencias entre amor y silencio sólo sean externas. El cambio sólo refleja la unidad. De igual forma que el dogma de la Santísima Trinidad esconde el misterio de lo múltiple y lo único, así se esconde en estos tres personajes que se unifican en el silencio, silencio que es amor, porque, como dice *Clarín* en el párrafo que sigue, «en este silencio, en esta calma inactiva, había amores (p. 391).

Ese infinito amor procede del autor, de su personalidad; no hay duda. También debe existir una trinidad (autor, criatura y obra) unidas en un solo Dios verdadero, el Amor. Las tres personas aparecen unificadas por un solo Dios verdadero.

A base del amor construye cada uno de sus párrafos y todo el cuento. La narración adquiere a medida que avanza un sentido cada vez más íntimo, más emocional. La riqueza exterior parece surgir de una fuerza interna. «Por añadidura, y acaso sea lo más importante, en el terreno estético los cuentos de Alas revelan un procedimiento subjetivo<sup>6</sup>».

*Clarín*, tan poco simpático para muchos de sus contemporáneos, sentía ese impulso unificador, definido por diferentes autores de diferentes modos. «Me refiero a lo que podría llamarse el aliento cordial del autor, capaz de ir caldeando páginas y páginas, transmisible a los personajes y al lec-

---

(6) JOHN W. KRONIK. *La modernidad de Leopoldo Alas* (Madrid-Palma de Mallorca. *Papeles de Son Armadans*, año XI. t. XI.L. núm. CXXII, 1966). p. 133.

tor... Se percibe siempre esa presencia afectiva del narrador interesado por el mundo que ha creado y por los seres y problemas que en él se mueven...<sup>7</sup>».

Podemos descubrir la palabra amor repetida en diferente forma y estableciendo múltiples relaciones. Los sentimientos parecen cruzarse en diferentes direcciones. Como flechas, el amor parece atravesar el espacio en multitud de direcciones. El silencio se hace amor. Después tenemos una serie de relaciones amorosas: amor de Pinín hacia Rosa y *Cordera*; amor de Rosa hacia Pinín y *Cordera*; amor que adivinamos de *Cordera* hacia Rosa y Pinín. Red de amores que cubre el paisaje y le da esencias humanas que lo enriquecen.

Las anécdotas que ilustran el sentimiento amoroso son sencillas y descubren plenamente su tierna raíz. Están íntimamente conectadas con la realidad y demuestran el interés de *Clarín* por mantenerse cerca de ella.

Por eso los juegos de los niños alrededor de *Cordera* establecen claramente esta relación amorosa.

La proyección tridimensional se pone de manifiesto otra vez cuando Clarín selecciona tres episodios para expresar el amor que sienten los niños hacia *Cordera*. 1) En los tiempos en que apenas había heno los niños se las arreglaban para que *Cordera* lo pasara lo mejor posible. 2) Los niños guiaban hábilmente a *Cordera* cuando ésta tenía que ir buscando su alimento por los caminos. 3) Los niños estaban del lado del recental cuando tenían que compartir la leche de la vaca. Todas estas anécdotas son sencillas y están conectadas con el punto focal. Ninguna se aleja de ese foco de interés: el amor como sentimiento que se proyecta de unos a otros. Certera correlación entre las anécdotas y el tema común que las conecta.

Pero Clarín, buscando siempre una más amplia dimensión a las cosas, por sencillas que éstas sean, va un poco más lejos. El quiere darle a *Cordera* tres dimensiones: a) la dimen-

---

(7) MARIANO BAQUERO GOYANES, *Una novela de "Clarín": Su Único Hijo* (Murcia, Publicaciones de la Universidad de Murcia; Sucesores de Nogué, 1952), página 17.

sión real, la que tiene *Cordera* allí, como vaca común y corriente que vive sencillamente junto a los niños; b) una dimensión pagana, cuando partiendo de la observación física, llega Clarín a darle la dimensión de vaca sagrada (trascendencia divina dentro del paganismo); c) una dimensión cristiana, cuando partiendo de la observación psicológica de la vaca como madre, llega Clarín a darle la dimensión de dios cristiano, al señalar: «Dejad a los niños y a los recentales que vengan a mí: (p. 392) (trascendencia divina dentro del cristianismo). De este modo logra Clarín ampliar las dimensiones de un ser: a) su aspecto común; b) una interpretación del ser con carácter más amplio: parece un dios pagano, parece un dios cristiano; c) la unificación de ambas proyecciones en un fondo común de trascendencia.

El amor, siempre el amor, inunda esta primera parte de «¡Adiós, *Cordera!*» Amor en tres tiempos. Primer tiempo: a) amor como silencio que llena el día, la tarde y la noche, que llena el ambiente y se prolonga al segundo tiempo; b) amor que es triple dirección anecdótica: heno, pastos del común, leche de los niños y los recentales, conduciendo al tercer tiempo; c) la vaca en sus tres magnitudes: vaca verdadera, ídolo caído, símbolo cristiano.

Clarín nos permite hacer la siguiente gráfica:

UNIDAD: AMOR		
PROYECCION TRIDIMENSIONAL		
<i>símbolo:</i>	<i>anécdotas:</i>	<i>paisaje:</i>
vaca verdadera	leche	silencio-mañana
ídolo pagano	pasto	silencio-tarde
dios cristiano	heno	silencio-noche

«Clarín ha intentado atrapar una realidad de infinitas posibilidades, a través de múltiples enfoques que le presta la visión de los personajes<sup>8</sup>.»

(8) LEOPOLDO ALAS (CLARÍN), *La Regenta*, introducción de Juan M. Lope y Humberto Batis (México, Colección "Nuestros Clásicos", 1960), t. I. p. 21.

Durante la segunda parte de la narración, formada por el núcleo dramático destinado a expresar las vacilaciones de Antón de Chinta en relación con la venta de *Cordera*, volvemos a encontrarnos con una serie de elementos representativos:

1. Insiste nuevamente en el amor y las múltiples direcciones del amor de un ser a otro. Recordemos la actitud de la vaca cuando emparejada con el yugo con cualquier otra vaca, velaba con la cerviz inclinada. Establece nuevas corrientes amorosas entre los seres humanos y los animales, como en el caso de la madre de Rosa y Pinín y la vaca. Existe una proyección amorosa de la una y la otra.

2. Transformismo. El silencio se hace amor en otras páginas. Ahora, la madre que muere trata de proyectar su espíritu materno, en línea infinita, hacia la vaca. La madre siente que al proyectar su maternidad hacia la vaca, es ella la que vivirá en el animal, haciendo vivir su espíritu, en particular su espíritu materno, más allá de la muerte. Todos sienten esa suplantación de personalidades. Cuando se llevan a la vaca, Rosa piensa que se le iba la vieja; es como si la madre muriera otra vez. Antón de Chinta la reconoce como madre y abuela. El personaje vive más allá de la muerte. La mujer y la vaca, al confundirse la una en la otra, adquieren una dimensión que no hubieran alcanzado independientemente. Un regazo sustituye al otro de igual forma que las personalidades han logrado sustituirse.

3. Proyección amorosa dentro de los objetos. De igual forma que se establecen relaciones amorosas entre los seres humanos, *Clarín* hace lo mismo entre los objetos. Los objetos, por consiguiente, se enriquecen en su alcance y significado. La cercanía en que se encontraban el establo y la cama de matrimonio crea una afinidad emocional entre ambos elementos. *Clarín* reitera una vez más su profunda ternura, dándole una dignidad a lo humano y a lo animal, representado a través de los objetos, y elevando a ambos elementos poéticamente, donde otros autores hubieran logrado un descenso hacia lo más prosaico.

En esta parte predomina también la lucha psicológica que mantiene Antón, indeciso siempre entre vender o no vender la vaca. *Clarín* crea situaciones destinadas a expresar estas vacilaciones, hasta que al final se realiza la venta. Es interesante observar además que las relaciones afectivas entre Antón y la vaca están expresadas mediante el uso de un elemento numérico. Este elemento numérico, el precio de la vaca, que podría resultar frío, está lleno de amor cuando lo observamos teniendo en cuenta las vacilaciones psicológicas de Antón. Llama la atención que un número sea el instrumento usado por el autor para expresar la lucha psicológica del personaje y la profunda ternura que lo mueve. El precio que pedía Antón era algo más que un precio cualquiera, por lo que *Clarín* se refiere a él con una imagen perfecta: «Era excesivo: un sofisma del cariño.» (p. 392). El ritmo total de la secuencia aparece también expresado cuando Leopoldo Alas nos dice, en otra imagen perfecta, que estaba «dando plazos a la fatalidad» (p. 392). Una relación numérica (como la del número tres) logra proyectar hacia el lector un estado psicológico y sugerir una actitud filosófica ante la vida.

Cuando ya *Cordera* ha sido vendida y los niños lo saben, Leopoldo Alas expresa su terrible desolación del mismo modo que ha expresado su amor. Hay flechas desoladas en el aire. No la de *Cordera*, que desconoce su destino, pero sí la desolación de los ojos de Pinín mirando al palo de telégrafo y la de los ojos de Rosa descubriendo al fin el secreto significado. La vía férrea y los alambres de telégrafos reaparecen, anticipando su presencia el clímax que ha ido elaborando Alas desde un principio.

Encontramos nuevas reiteraciones de motivos clarinianos. Humanización de *Cordera* «que iba de mala gana y a tales horas con un desconocido» (p. 393). Espantoso ejemplo de transformación de un elemento en otro: la vaca sería chuleta o manjar succulento. ¿Acaso no encierra esto un doloroso canibalismo? *Clarín* no sólo ha hecho humana a la vaca, sino que la madre ha reencarnado en ella. Por eso, cuando en esta última parte del cuento, que comienza ya con el primer grito de «¡Adiós *Cordera*!», analicemos las dimensiones de

ese grito, no olvidemos la dimensión dada por la reencarnación de la madre en el espíritu materno de *Cordera*.

En la última parte del cuento *Clarín* introduce ciertos elementos destinados a enriquecerlo con un mensaje social. Y no es que el cuento lo necesite: las implicaciones psicológicas, filosóficas su intensidad humana, hacen que no necesite de tales cosas. Pero *Clarín* agrega párrafos destinados a aclarar su mensaje social y dejar el asunto bien definido desde tal punto de vista. Ayuda a liberar el cuento de fronteras geográficas. Refiriéndose a *Alas* y a *Ganivet* se ha dicho: «uno y otro son españoles por su espíritu indudablemente, mas ambos fueron españoles de Europa, lo que antaño no era frecuente ni aun entre los más sabios escritores que miraran allende la frontera».

Esta posición de *Clarín*, que denota la presencia de un escritor que quiere comprometerse, está de acuerdo con ciertos elementos de su biografía. «Un día las chimeneas de Gijón se negaron a echar humo hacia el espacio. Los obreros de las fábricas se habían declarado en huelga... Las chimeneas siguen obstinadas en no echar humo, y la guardia civil persigue a los proletarios que intentan el alboroto. Es entonces cuando alguien pronuncia un nombre: *Clarín*. Y *Clarín* fue árbitro en aquella contienda. Patronos y obreros se someten a su fallo porque la huelga sea terminada. *Clarín*, que no acepta el materialismo, vive sin embargo cerca de los obreros. Habla en sus asambleas, puede ser árbitro de una huelga y resolverla con su veredicto. Es que vive inclinado sobre los problemas sociales que entonces empezaban a iniciarse y hoy vivimos en toda su trágica agudización... *Clarín* quiere dar a los obreros y a los campesinos aquello que él puede darles: las luces de su inteligencia y las aportaciones informativas de su cultura. Y eso lo hace a conciencia. Lo hace con palabras encendidas de ternura y de amor<sup>10</sup>».

---

(9) JOSÉ MARÍA RODRÍGUEZ-ALCALDE. *Clarín y Menéndez y Pelayo* (Santander, 1932), p. 22.

(10) CABEZAS, op. cit., págs. 207-209.

Amor, sí, porque es ésta y no otra (no es mensaje social, claro) la palabra definitiva en la forma y el contenido. Todos coinciden en ese punto cuando se trata de *Clarín*. Amor, bondad, ternura. «La ternura, tan escasa en los libros de ficción en España... es... la médula de sus novelas cortas... *Clarín* tiene el alto mérito de haber rescatado la ternura del sentimentalismo prerrealista, que había sido aplastada por la fuerza y frialdad del naturalismo, y para salvarla, con un sentido moderno del arte y de la vida, la despojó de toda hojarasca postromántica, de tono melodramático, y le dio una palpación de auténtica realidad espiritual humana: de dolor, de sufrimiento, de vivencia. Nadie en la literatura española ha llegado como *Clarín*... a las zonas más delicadas de la ternura..., de amor por sus semejantes más pobres e infortunados<sup>11</sup>».

Arrojémonos hacia ese clímax de la ternura que es el final de «¡Adiós, *Cordera!*» En dicho final *Clarín* cierra el ciclo con elementos que utilizó al principio, telégrafo y tren, que adquieren una nueva dimensión y su real significado.

El final es una culminación, mediante la repetición del título del cuento, del poder multidimensional que tiene la palabra en manos de Leopoldo Alas. Con el mínimo de recursos verbales y el máximo de fuerza espiritual, *Clarín* proyecta las palabras en todas direcciones, como fuentes de dolor.

El final antológico se logra por repeticiones que dada su profundidad y variedad de sugerencias no pueden ser encerradas en una breve relación de sumandos. Las palabras se proyectan en una multitud de direcciones destinadas a ofrecernos un final agónico.

Primera dirección. Se llevan a *Cordera*. Se oye la esquila.

Rosa grita: «¡Adiós, *Cordera!*» (Es la angustia de Rosa que se dirige a *Cordera*. Es la angustia de *Cordera* que escucha a Rosa).

---

(11) EMILIO GONZÁLEZ LÓPEZ. *Historia de la literatura española. La edad moderna* (New York, Las Américas, 1965). p. 511.

Pinín repite: «¡Adiós, *Cordera!*» (Es la angustia de Pinín que se dirige a *Cordera*. Es la angustia de *Cordera* que escucha a Pinín).

La esquila contesta: «¡Adiós!» (Es la angustia de *Cordera* que se bifurca hacia Rosa y hacia Pinín. Es la angustia de Rosa y Pinín).

Segunda dirección: Pasa *Cordera* en el tren rumbo al matadero.

Rosa grita: «¡Adiós, *Cordera!*»

Pinín vocifera: «¡Adiós, *Cordera!*»

(Podemos imaginarnos el aire traspasado de voces y de angustias. La de Rosa que grita. La de *Cordera* que escucha. La de Pinín que vocifera. La de *Cordera* que escucha. La de la madre que se proyecta en el tiempo y escucha las voces de los hijos desde la sangre de *Cordera*. La de los hijos que claman por la madre en la sangre de *Cordera*).

Tercera dirección. Rosa y Pinín contemplan la vía y el telégrafo. De modo indefinido, como ecos en el aire, se escuchan las voces:

«—¡Adiós, *Cordera!*»

«—¡Adiós, *Cordera!*»

(La angustia se hace lamento que se proyecta en el aire en una doble relación entre la desolación de los seres y la diferencia de los objetos. La angustia de los personajes choca con la frialdad de los objetos: prolongación de la frialdad de la sociedad, prolongación de la frialdad de Dios).

Cuarta dirección: Pinín se va en el tren, como *Cordera* al matadero.

«—¡Adiós, Rosa...! ¡Adiós, *Cordera!*»

«—¡Adiós, Pinín!»

«—¡Adiós, Pinín! ¡Adiós, *Cordera!*»

«—¡Adiós, Rosa ¡Adiós, *Cordera!*» (p. 394).

(De nuevo las palabras, que forman la angustia, se cruzan en el aire: de Pinín a Rosa, de Rosa a Pinín. Pero la presencia de la palabra *Cordera*, que ya no está, que sabemos que se ha ido, agrega un elemento no tan obviamente presente en los casos anteriores, un elemento profundamente inquietante, el tiempo, que complica y le da mayor dimensión a la situación. Porque la dimensión en el tiempo sobrepasa a toda angustia expresada en el espacio. El tiempo tiene las dolorosas inquietudes del recuerdo y el olvido. En esta integración final reviven los lamentos del pasado, que se clavan, y la palabra parece repetirse en las venas y en el aire hasta el infinito, en espacio y en tiempo, transformada en laberinto de angustia).

No, el encanto de un estilo horizontal no puede ocultarnos la fascinación de formas laberínticas que se dirigen hacia lo profundo.

MATÍAS MONTES HUIDOBRO