

## Pipá: Maniqueísmo, ironía y tragedia

Aunque ni siquiera en los párrafos iniciales de este trabajo pretenda desmenuzar el rumbo del pensamiento clariniano, sí creo útil detallar algunos rasgos sobresalientes de su ideario ético-religioso ya que su clarificación facilitará el desarrollo del tema en cuestión: la desmitificación del cosmos religioso mediante el uso de los tres factores anunciados en el título.

Considero insuficiente criterio sencillamente el tachar a Clarín de un ecléctico religioso<sup>1</sup>, pese a que por otro lado no quepa duda a estas alturas que en materia de religión era un hombre poco constante y propenso a nuevas corrientes, esto es, nada ortodoxo. Todo ello no es óbice a que creyera en Dios o tuviera una moral cristiana, pero sí a que tuviese mucha fe en la iglesia institucional. Como prueba de ello he ahí las polémicas sostenidas a lo largo de su vida con eclesiásticos, resumidas aristadamente en la archicommentada carta de contestación que dirigió al obispo de Oviedo, monseñor D. R. Martínez Vigil, motivada por la condenación equívoca que el prelado lanzó sobre *La Regenta*<sup>2</sup>. Late al menos inicialmente, entonces, en Leopoldo Alas una inquietud espiritual que estriba en un autoauscultamiento iniciado, como en todo autor

---

(1) P. SÁINZ RODRÍGUEZ, «Clarín y su obra», *Revista de las Españas*, II (mayo-junio de 1927), p. 309.

(2) JOSÉ ANTONIO CABEZAS, «Clarín» *El provinciano universal* (Madrid: Espasa Calpe, 1936), pp. 141-147.

incipiente, para determinar la ubicación propia en el terreno religioso, buscando un firme conforme a sus ánimos. Acaso llegó a encontrar tal acomodo en sus últimos años, pero, así y todo, ni entonces cejó en las dudas con que se debatía en su época inaugural cuando escribía *Pipá*<sup>3</sup> y *La Regenta*. Este escepticismo se proyecta en su obra como hilo moral que opera a guisa de ley suprema tanto en la crítica ejercida como en la totalidad de sus narraciones. La moral tiene cabida en todo lo clariniano desde su tesis doctoral *El destino y la moralidad* hasta el libro de cuentos, *El Gallo de Sócrates*, publicado el año de su muerte. Clarín, hombre menos religioso que moral, no concibe lo uno sin lo otro. Es más, los identifica la mayoría de las veces según vemos en su obra maestra, *La Regenta*, cuyo protagonista adolece de una moralidad en crisis siendo nada menos que el magistral de la catedral de una capital de provincia.

Según se ha considerado hasta hace poco el trazado ideológico que como novelista desarrolló nuestro autor, hemos de discernir tres etapas. Una primera correspondiente a la inclinación por el idealismo krausista. La segunda fase en la cual se muestra adepto del eclecticismo. Y, en la última, donde el autor vuelve al idealismo, esta vez renaniano, aproximándose según envejece al dogma católico. Sobre el supuesto distanciamiento religioso meridiano y el consecuente retorno de Alas a un cauce más ortodoxo, argüidos ambos pro varios críticos<sup>4</sup>, difícilmente puede precisarse, sin embargo, los asertos señalados por García Pavón en un iluminador artículo<sup>5</sup> sobre el tema indican otra posibilidad más viable. El crítico destaca tres manifestaciones de Clarín en el revelador prólogo a la colección de sus *Cuentos morales* que lo inclinan a descreer la llevada y traída hipótesis jerarquizante: «permanen-

(3) La edición usada y a la que corresponden todas las citas de páginas es la tercera de *Pipá* (Madrid: Fernando Fe, 1886).

(4) SHERMAN EOFF, *The Modern Spanish Novel* (New York: N.Y.U. Press, 1961), 67-71; Edward Gramberg, *Fondo y forma del humorismo de Leopoldo Alas, «Clarín»* (Oviedo: Instituto de Estudios Asturianos, 1958); P. Sáinz Rodríguez, *op. cit.*

(5) FRANCISCO GARCÍA PAVÓN, «El problema religioso en la obra narrativa de Clarín», *Archivum*, 2-3 (mayo-diciembre de 1955), pp. 319-349.

cia, crecimiento más o menos progresivo de la idea de Dios y confusionismo de esta idea<sup>6</sup>». De manera que sus requiebros con las teodiceas de Renán no pueden por menos de ser nuevos afloramientos del idealismo juvenil ya visto en la llamada primera etapa. Como García Pavón deja sentado de modo muy convincente, Alas es un hombre inconstante, de vaivenes perceptibles a lo largo de toda su producción. En él existe en todo momento una actitud crítica frente a la Iglesia, a la par que una creencia en Dios desconectada de una rígida ortodoxia y seguramente autodefinida con escaso rigor. Por tanto, en oposición al concepto tripartito de orden cronológico del sentimiento religioso-moral de Alas, vengo a coincidir con García Pavón en que no obstante la alternancia de ocultamientos y surgimientos de idealismo, escepticismo, espiritualismo, etc., se trata de un *continuum* medular; todo lo irregular que se quiera, pero de una constancia a toda prueba. En el mojón inaugural de este flujo, momento de alza del escepticismo pesimista y crítico, cuando la ternura y el humor se confunden en una mal disfrazada ironía, se halla ubicada la novela corta *Pipá*.

Desde nuestra perspectiva actual al novelista Clarín se le imputan varios fallos que de acuerdo con el criterio del siglo XIX no figuraban como tales. El más acusado es su intervención directa en la narración. Hoy nos gusta el novelista ausente, objetivista, que para nada se mete en el curso del relato. Sin embargo, a ninguno de los autores novecentistas se les ocurrió que semejante práctica tuviese nada de objetable<sup>7</sup>. Tanto Galdós como Pereda o Blasco, por citar sólo a unos cuantos, se creían con pleno derecho a intervenir cada vez que lo consideraban oportuno, para llevar al lector de la mano evitando así que se perdiera o interpretase el relato de modo distinto del pretendido por el novelista. A un autor que escribe hoy no se lo toleramos; así, pues, el lector actual ve

---

(6) GRACÍA PAVÓN, p. 343.

(7) Clarín más que nadie desdeña la actitud objetivista del novelista: «El autor de esta farsa [«Cuento futuro»] necesita... interrumpirla, aunque lo sienta y mortifique a esas pléyades de jóvenes naturalistas en *roman paladino* que no pueden ver sin disgusto que aparezca en la novela o cuento... la personalidad del escritor». *Adiós Cordera y otros cuentos* (Madrid: Austral, 1970), p. 94.

con mal prejuicio —pese a su mejor voluntad— al novelista decimonónico ignorante de semejantes rigores críticos. Mas es precisamente este defecto estético de trasmano, lo que ayuda a discernir más claramente la actitud del novelista. En otras palabras, la muletilla del autor me servirá de apoyo para respaldar lo que la narración propiamente dicha significa y sugiere y yo veré de descifrar. Por esto he tenido en cuenta la ética religiosa de Alas, siempre con cuidado de no caer en la falacia intencional de pretender saber lo que el autor quiso decir o deseó demostrar. En todo tiempo la materia prima tiene que ser imperiosamente el relato según está comprendido entre la cruz y la fecha.

Integran la narrativa de Clarín dos novelas mayores, cinco breves y arriba del medio centenar de cuentos. La «ética magistral», como adjetiva Pérez de Ayala<sup>8</sup> la presencia de maestro tradicionalista y moral de Clarín, se deja sentir a través de los miles de páginas que su obra de imaginación alcanza. Entre los cuentos y las novelas cortas predominan aquéllos de tema religioso, apareciendo en segundo lugar cuantitativamente los que tienen por protagonista al género infantil. En ciertos casos ambas preocupaciones coinciden en un mismo relato, demostrando entonces como el impacto de la narración no puede menos de aumentar al ocupar una criatura el lugar que normalmente convendría a un adulto. La reacción por parte del lector va en proporción a la escala —de menos a más— emocional a que el autor elija someter a su pequeño ente de ficción. Así, si leemos que un viejo enfermo se ve obligado a pedir limosna para poder dar de comer a sus hijos, la escena desde luego nos inspirará lástima. Mas, si es un niño de doce años quien se ve obligado a ir en busca de caridad por el mundo adelante, entonces nos sentiremos inmensamente más compungidos. Esta es una técnica admirablemente empleada por Dickens en el siglo XIX y hoy día por Miguel Delibes con igual resultado. En *Pipá* sabido es que el tema religioso es protagonizado por un niño de doce años que no es que se haya extraviado del camino religioso

(8) RAMÓN PÉREZ DE AYALA, prólogo a *Superchería, Cuervo, Doña Berta* (Madrid: Taurus, 1970), p. 28.

verdadero —léase católico— después de haberlo seguido, sino que por su propia cuenta ha alcanzado inconscientemente una teodicea primitiva, pero que corresponde de modo fiel a su corta existencia. El encajamiento de tal anomalía en los primeros momentos del cuento, predispone al lector a un estado de desánimo sinfrónico —como diría Ortega— con el triste fin del diminuto protagonista. Nos hallamos entonces ante una pequeña novela configurada en lo esencial por un problema religioso-moral según se refleja en un escenario social de la época —en los estratos más bajos y los más encumbra- dos—, armado sobre un trazado de ironías convergentes hacia un desenlace augurado y trágico.

*Pipá* es la primera novela escrita, o al menos publicada por Alas. Apareció inicialmente en el diario madrileño *La Unión*, en 1879, y en 1886 sirvió de título al primer libro de cuentos de su autor, donde figuraba como el primer relato. Le corresponde también ser la más extensa de las novelas cortas de Clarín. Pese a su carácter inaugural, la obra escasamente puede ser elegida como muestra del «primer» Clarín, como propone Laura de los Ríos, aduciendo el naturalismo como rango principal<sup>9</sup>; ni tampoco como representativa del segundo período, cuando el autor se rige por la moral y la ternura según Gramberg<sup>10</sup>. Este último, que no va del todo descaminado apuntando un dualismo ciertamente existente en la obra, contribuye a derrocar la tesis de etapas ya descontada por equívoca al afirmar que, en efecto, esta primera obra es típica del «segundo» Alas. Tal aserto es de esperar que demuestre de una vez cuan descarriada es la pretensión de que haya una graduación de épocas en la novelística de Clarín correspondiente a una escala de creciente ortodoxia.

Es esta una novela de personaje. Su estructura se pliega para seguir las andanzas del protagonista. El hilo narrativo es el camino de la vida, *topos* del *homo viator*. El personaje deambula por la vieja ciudad casi sin rumbo: de la calle de

---

(9) LAURA DE LOS RÍOS, *Los cuentos de Clarín* (Madrid: Revista de Occidente, 1965), p. 35.

(10) EDWARD GRAMBERG, pp. 126-130.

los Extremeños pasa a la librería de viejo del señor Benito, después a la iglesia parroquial de Santa María, la plaza de López Dávalos donde se halla el palacio de los Híjar en el que entra y permanece unas horas y, finalmente, la tasca de la Teberga donde va a morir. Es la estructura lineal del viaje, una de las más antiguas de nuestra tradición literaria —*Mio Cid*— y de la que se vale Cervantes para la obra cumbre de la literatura española, el *Quijote*. También es característica esta estructura de la novela picaresca a la que *Pipá* se aproxima por veces. La obra se desarrolla en el plazo de un día escaso, comenzando a las cuatro de una tarde de invierno, la del Domingo de Quincuagésima, para terminar a la mañana siguiente, Lunes de Carnaval. La narración dura aproximadamente unas doce horas que corresponden a los doce años que se nos dice tiene el golfillo. En esta estructura lineal de novela itineraria el argumento está contado en la tercera persona, como la mayoría de los cuentos y novelas clarinianos, dándose una ausencia casi absoluta de diálogos; todo se nos cuenta. Redactada en párrafos amplios, la novelilla es de una técnica realista, aunque no de un realismo representacional, sino selectivo, salvo los cuadros finales de tonos sombríos rayanos al Naturalismo. El clima anunciador del término desgraciado de la existencia de Pipá se logra desde un principio mediante el papel clave que Clarín confiere al medioambiente. Por ejemplo, aunque el relato comienza a las cuatro de la tarde, no percibimos la hora como un vagar soleado y alegre, antes bien, cae una nevada «silenciosa y triste» (p. 2), empieza ya a oscurecer y «todo es soledad» (p. 31). De modo que la obra transcurre en un claroscuro sombrío y bivalente. En un primer plano he aquí un día de invierno, frío y apagado. Pero, por otra parte, se nos sugiere con semejante escena la privación, la tristeza y la soledad. No es nada difícil visualizar como lo primero atrae sobre el protagonista estos últimos sentimientos.

Del problema religioso planteado en *Pipá* se halla en el capítulo II la síntesis de la filosofía que rige al personaje y que representa la clave para poder entender el cuento a fondo. Muy pronto nos damos cuenta de que Pipá, escaso de años

y carente de formación alguna, es incapaz de comprender un concepto abstracto tal como deidad. Materializa cuanto concibe, obligado a forjarse creencias cuyo alcance escasamente puede llegar a aprehender. Así cuando leemos que «era maniqueo. Creía en un diablo todopoderoso...» (p. 20), hemos de reconocer que no se trata de un autoaserto, sino de una declaración por parte del narrador. Es decir, Pipá puede que sea maniqueo, pero indudablemente él no lo sabe. Se trata de algo entre el narrador y el lector. De hecho se porta y razona igual que un adepto del maniqueísmo, pero sin percatarse de ello. Esta situación de la cual el protagonista no se percata pero que el narrador y lector comparten es eminentemente irónica.

La ironía necesita de dos niveles, uno superior, que es el del ironista —el narrador en este caso— y otro inferior, el de la víctima. A ésta se la denomina así por la frecuencia con que existe un elemento de inocencia —la víctima no se tiene por tal—. Este tipo de ironía, que exploraré más tarde, con frecuencia puede surtir un efecto de ridículo o sarcasmo, mas aquí Alas no busca semejante fin y no hay burla de ninguna clase. Denota, por lo contrario, un síntoma de patetismo. El niño no percibe la existencia de un plano superior de inteligencia con el cual se le irá midiendo su vivencia, surgiendo así los dos niveles narrativos —y dándose la ironía que siempre se engendra en la contradicción, la incongruencia y la incompatibilidad a dos niveles—. Pipá mismo vive en dos planos: el de pillete que hace trastadas por doquier, y el papel de los personajes que pretende representar. Finge, a partir de las últimas escenas del primer capítulo, ser quien no es: por las calles, una máscara; en el palacio de Híjar, un fantasma; y un borracho enviciado en la taberna.

Este dualismo es de raíz en la estricta doctrina religiosa predicada por el joven Mânî hayyâ (216-277 AD). La religión de Mani constituía un empeño por explicar la presencia del Mal en el mundo. El mensaje que anunciaba el sirio era la existencia de dos principios eternos: Luz y Oscuridad, pudiéndose éstos equiparar con el Bien y el Mal respectivamente. A través de los tiempos se ha considerado el maniqueísmo ya

como herejía cristiana o bien, en opinión de otros, como una de las religiones independientes persas. Cuando Clarín pone que «Era sin duda calumniarle llamar a Pipá *hereje*... No era Pipá *hereje*, porque no se había separado de la Iglesia ni de su doctrina, como sucede a tantos y tantos filósofos que no se han separado tampoco» (p. 16, subr. mío), la alusión a San Agustín está clara. El obispo filósofo fue un converso del maniqueísmo durante casi diez años (373-382), atraído hacia esta doctrina según Ferrater «en la cual vio una solución al problema de la existencia del mal»<sup>11</sup>. Pipá de fijo que no sabe lo que significa ser maniqueo. Lo que el muchacho concibe es que hay personas, cosas y acaso fuerzas buenas, y malas, y que cada bando está regido por un caudillo que él llama dios bueno y dios malo. Al fin y al cabo ¿qué más puede pensarse de un jovenzuelo que «toda su mitología se la había hecho él sólo, sin más orígenes que los cuentos de su madre respecto a las recompensas confitadas del Papá Dios» (p. 42)? La actitud de Pipá se reduce a la reconciliación con las potencias del Mal por creer, igual que los maniqueos, que el Mal es invulnerable a las fuerzas del Bien. Aunque el problema del Mal reside en el centro mismo de las concepciones éticas y religiosas de los maniqueístas<sup>12</sup>, las creencias de Pipá poco se distinguen de las lecciones catequistas aprendidas por otros niños de su edad, a quienes se les inculca la necesidad de creer en un Dios bueno y en un diablo tan poderoso que puede apartarlos de aquel Dios bondadoso. Aquí se transparenta una crítica implícita por parte del autor del sistema ideado por la Iglesia para instruir con tal desacierto a los menores. En ambos sistemas reside una contraposición de tendencias irreducibles, una especie de dualismo moral entre el Bien y el Mal. Por supuesto que el maniqueísmo es una doctrina dualista y el cristianismo es monoteísta, mas también es verdad que en éste hay hombres y ángeles, cielo e infierno, y Dios y Satán. Cuando Dios creó el mundo separó la Luz de las Tinieblas, lo cual es una actitud básica muy dualista. Según San Agustín,

(11) JOSÉ FERRATER MORA, *Diccionario de filosofía* (Méjico: Atlante, 1944), p. 56.

(12) FERRATER, p. 128.



el hombre fue formado en un universo donde ya había dos poderes, Dios y Lucifer, y en esta contienda entre la Luz y las Tinieblas fue el primer hombre quien sufrió las consecuencias<sup>13</sup>.

De la concatenación aducida entre las dos religiones podrá resolverse cuán fácilmente un pillastre de las condiciones de Pipá las confunde, con toda seguridad partiendo de una noción vaga pero ostensiblemente católica de la teodicea de sus congéneres. El muchacho sencillamente arma su «religión» sobre la coyuntura vital en que se halla. Para él el dios malo o diablo todopoderoso no es sino la prosopeización de la circunstancia adversa. Los aspectos que cobra el Mal para dificultarle la vida a Pipá son varios y agrupables bajo dos grandes categorías: el Mal físico y el metafísico o moral. El primero, plenamente observable y causa de sufrimientos corporales, se manifiesta en ciertos personajes: el padre del niño que llega a casa borracho por las noches; las personas que lo maltratan a puntapiés; Maripujos la «bruja del Templo»; y el sacristán y el boticario que lo amenazan continuamente. El Mal físico también se revela de otras maneras como, por ejemplo, el inhóspito frío de las noches sin cama, el hambre de todos los días, y la sórdida miseria del vestir y el hogar que apenas tiene. El Mal moral, aquel que acongoja a quien hace su presa, también lo acucia incesantemente. Sus dos enemigos naturales, se nos dice, son la Iglesia y el Estado (nótese el continuado dualismo). De ambas instituciones percibe Pipá una serie de disvalores que no sólo contribuyen a endurecer su conciencia sino que, según insinúa el propio Alas, han sido la verdadera causa de la perdición del pillastre. «La burla, el desprecio, la indiferencia» (p. 21) por parte de religiosos y seglares entorpecen de tal modo a Pipá que en el entero discurrir del relato no se halla un sólo instante en que éste recapacite sobre lo poco aconsejable de sus actos.

Para suavizar el impacto que un jovenzuelo de doce años

---

(13.) F. C. BURKITT, *The Religion of the Manichees* (London: Cambridge U. Press, 1925), p. 103.

pueda causar con sus fechorías en el ánimo del lector, Clarín se vale del resto de sus personajes<sup>14</sup>. La maldad de algunos de ellos rescata a Pipá, por ser él el blanco de sus vilezas. Mencionado ya queda el padre borracho que le pega al niño. Su madre, también víctima de las embriagueces del cabeza de familia, llamada despectivamente Pingajos en alusión a la escasa limpieza de su presencia, apenas si opera de acuerdo con su condición de guarda y guía maternal; antes bien lo trata cruelmente cerrándole la puerta en noches de crudo invierno. De esta mujer se nos dice más tarde (p. 42) que años atrás tan sólo había enseñado a su hijo que el Dios bueno obsequiaba con dulces a los niños pobres en el cielo ya que no los habían podido comer en este mundo. El boticario y el sacristán, extraños ya, también maltratan a Pipá caprichosamente, representando en parte el Estado y a la Iglesia. Sin embargo, sus grandes enemigos son Celedonio y Maripujos. Aquél, personaje ubicuo en la ficción clariniana y siempre con el mismo papel, le disputa —con el sacristán— a Pipá el derecho de entrar en la iglesia de Santa María donde es monaguillo el primero. Resulta ser una criatura despreciable por su cobardía y vileza, fallos que ejercita al amparo del recinto eclesiástico en donde mora. La segunda es una vieja tullida que «aborrece a Pipá con la misma furia que un papista puede aborrecer a un hereje» (p. 13) en palabras irónicas de Alas dado el carácter avinagrado y la mala lengua de la harapienta mendiga. Ellos dos descargan toda su sevicia en el cuerpo exánime de Pipá en venganza de las travesuras y rabetas con que el protagonista los atropellara divertidamente. No ha de parecer impropio señalar una vez más la técnica dualista empleada por Clarín para desarrollar la continuidad de la narración, hermanando así el sentido o intención de la obra —enfocado sobre el dualismo maniqueo del Bien y el Mal— y su disposición de personajes —elemento estructural— por parejas: padre y madre de Pipá, el boticario y el sacristán, Celedonio y Maripujos. Para no volver sobre este recurso conviene añadir ahora, aun anticipándonos un poco, que la téc-

---

(14) JOHN W. KRONIK, «La modernidad de Leopoldo Alas», *Papeles de Son Armadans*, 61 (1966), p. 130.

nica se extiende al resto del reparto de personajes principales: la Marquesa de Híjar, Juliá, con su hija Irene; y el pobre violinista Pablo y su nieta, la Pistañina, que es la «novia» de Pipá. Entre los personajes secundarios ya habíamos visto en las páginas iniciales del relato la pareja de «el doctor» Benito Gutiérrez, el librero, y su mujer la señora Sofía. Además, varios de estos personajes se complementan, contrastándose. Por ejemplo, Pingajos y la marquesa de Híjar como dos madres totalmente opuestas; o también la Pistañina e Irene las dos «novias» de Pipá, pobre la una y rica la otra, huérfana de madre aquélla y de padre ésta.

La primordial importancia del medioambiente resaltada anteriormente cobra nueva vigencia al establecer su función dentro de los dos niveles en que el relato está constituido: el doble plano de la ironía coincidente reiteradamente con el dualismo fundamental del maniqueísmo. Alas a menos que se nos eludiese el vínculo, lo establece directamente cuando escribe: «Como el tiempo era *malo* iba a *oscurecerse* todo muy pronto» (p. 4, subr. mío). El lector menos perspicaz se dará cuenta de la fatalidad que se avecina de acuerdo con la tradición literaria de un cielo encapotado u oscurecido a destiempo. Efectivamente, el tiempo de tormenta presagia el fatal desenlace de la obra, según vuelve a insistir Alas: «La ciudad parecía muerta» (p. 4), a renglón seguido. No obstante, el autor abarca más en esta ocasión. Tan significativo como el augurio es la equiparación entre lo oscuro y lo malo por lo que tiene de esencial para la doctrina maniquea, pero también porque opera como clave en diversas otras ocasiones, como, por ejemplo, las rojizas tinieblas en que tiene lugar la muerte del protagonista. Compartido este nuevo secreto narrativo con su lector avisado, Clarín teje una ironía sutil y profunda que poco a poco va desbaratando el cosmos religioso institucional. Así, cuando Pipá hace su aparición en el templo con ánimos de procurarse un disfraz, notamos que el recinto está a oscuras, observación que ya no puede carecer de significado ulterior. La ausencia de luz en la casa de Dios es seria en extremo, mayormente si recordamos las palabras «Yo soy la luz, la verdad... etc.». El vacío sugerido ahora no deja

lugar a dudas ya que la presencia de las tinieblas, salvo unas «pocas lámparas [que] brillaban aquí y allá sin interrumpir más que en un punto las sombras» (p. 28), subraya la falta del conocimiento supremo encerrado en las divinas palabras y una carencia de calor espiritual advertido anteriormente. En aquella ocasión, a Pipá se le niega la entrada a la iglesia durante todo el año menos el Domingo de Pascua de Resurrección y los «días de tinieblas» (p. 24). Estos últimos son aquellos días de la Semana Santa en que el clero catedralicio se reúne por las tardes para el canto de salmos, todos ellos lúgubres, función durante la que se apagan las luces o veías a medida que avanza el ritual, para acabar en una completa oscuridad acompañada del estruendo de las sillas que los partícipes golpean contra el suelo. De manera que Pipá tiene acceso a la catedral únicamente en estas fechas contadas cuando el rito está muy por fuera de lo cotidiano. O, claro es, cuando se aventura a entrar en terreno vedado a riesgo de lo que pueda esperarle. La ironía de que con solo una excepción —Domingo de Pascua— sean sus visitas al templo siempre a oscuras, cuando esto equivale al Mal del creyente maniqueo, no deja de ser altamente notable.

Quando le es permitido entrar en el templo, el niño piensa que el dios bueno ha vencido al «dios... oscuro» (p. 24). Pero como las veces que esto sucede son raras, Pipá se figura que el dios de la Luz carece de fuerza y que, por lo tanto, se manifiesta escasamente. Al dios bueno lo siente cuando está lavado, peinado, y viste camisa limpia el Domingo de Pascua, y oye la misa de Gloria, para la que le han dejado tocar las campanas de la catedral en ese día y cuando se aspira el perfume de las flores frescas entremezclado con las emanaciones de incienso y las entonaciones del armonio. La alegría que Pipá experimenta constituye el equivalente de la euforia sentida por los otros fieles en la misma ocasión. Se trata, no de un sentimiento puro de culto, sino de una exaltación sensual del rito: las flores vistosas recién cortadas (color y olor), el incienso embriagador (olor), los acordes del órgano y el tañido de la campana (auditivo), la camisa recién lavada (tacto). En consecuencia, el acercamiento del jovenzuelo al dios

bueno es una ilusión suya, surgida al no poder distinguir más allá; espejismo que, por otra parte, sufren otras personas mayores que Pipá, sumándose así al dualismo en curso el de ilusión-realidad. En este momento la acusación implícita a lo contraproducente del rito establecido se renueva, sugiriendo Alas que la oportunidad no sólo es desaprovechada para establecer una guía acertada en beneficio de los pequeños que necesitan quien los instruya, sino que éstos perciben una interpretación equívoca que los llevará a unos usos religiosos en años futuros tan descaminados como los de sus mayores.

Las fuerzas contrarias de este conflicto moral entre el Bien y el Mal informan la totalidad de la narración. El frío de la intemperie contrasta con el calor confortable del palacio de Híjar; la blancura de la nieve, con la oscuridad de la noche, del templo y de la taberna; la helada exterior, con el fuego que arrasa la tasca carbonizando a Pipá; la riqueza de los Híjar, con la miseria de Pipá y los suyos; y la víspera de noche cerrada, con el sol matutino del día en que muere el chiquillo. Esta recurrencia de antilogías representa asimismo un método de engendrar la ironía que, de por sí, exige dos términos de comparación, basándose sobre todo en el contraste como ya dije. La ironía de Alas en *Pipá* es mayormente de hilo religioso apuntando, en camino de una desmitificación religiosa, hacia un sino trágico. La muestra inicial se halla apenas comenzado el relato, cuando el golfillo se deja caer sobre la nieve con los brazos abiertos a semejanza de un Cristo crucificado, permaneciendo sin moverse «como si estuviera muerto» (p. 5), tal como le sucede horas más tarde. En escena de contrapunto vemos como Pipá acude al retablo del Cristo Negro, se encarama al altar y despoja a la imagen de su mortaja. El juego de opósitos hurta comentario, al igual que el latrocinio consista en una prenda que es justo una mortaja. La ironía y el consecuente humor, cuando lo hay, disipan la propensión a lo sentimentaloides especialmente en lo que se refiere al pillastre desamparado e inocente y ubicado en un mundo de acechante miseria: Clarín evita así que Pipá, obligado a dormir al aire libre, cuyos bolsillos se han convertido en grandes agujeros, y que en doce años de vida recuerda úni-

camente unos cuantos fías felices, se convierta en un remedo humano demasiado patético para ser creíble. Y con él otros personajes como la Pistañina y su abuelo Pablo que cantan y tocan coplas populares hasta llegar a la ronquera para ganarse el sustento, pero que lo hacen con canciones «obscenas casi todas» (p. 64). Digno de lástima, entonces, pero de claro gremio picaresco, Pipá nos admira a la vez por su habilidad para sortear los obstáculos que le impone la vida y por su inocencia subconsciente que otorga un patetismo total a su tasada existencia. Desde su epíteto de maniqueo, en virtud del cual —como los elegidos de esta religión— no tiene posesión alguna, lleva una vida itinerante y no alcanza a tener apenas sino la comida del día, hasta su demostrada aceptación del Mal, sobre Pipá gravita un sino aciago.

Si la novela moderna es filosófica, como nos asegura Eoff, no lo es menos irónica, al menos en su tradición novecentista<sup>15</sup>. Y a Clarín le corresponde un lugar eminente como humorista en el siglo XIX. Para convencerse de su naturaleza básicamente ironista basta con sopesar su gran novela, *La Regenta*, y la crítica más advertida sobre ella. *Pipá* está en la misma trayectoria. La ironía es connatural a toda la manifestación artística de Alas. A esta actitud lo llevaban la desigualdad que percibía entre lo vivido y lo pintado y una postura crítica que consiguió trasvasar a la literatura. Mas, en contra de lo que podría suponerse, en *Pipá* la ironía no tamiza, del todo el clima de páthos. El desenlace no sólo es adivinable sino inevitable.

El humorismo que el autor destina a sus personajes inocentes es muy distinto del que va dirigido hacia los más despreciables. En esta fórmula dual los primeros son objeto de una censura leve, mientras que los últimos encajan una sátira carente de todo humor. Se notará que aunque la ironía en el relato no es exclusivamente de sobretonos religiosos, en su mayoría esencial sí lo es. De todos los tipos de ironía, la menos importante y más frecuente es la sintáctica o ironía verbal. Los ejemplos de esta clase abundan de sobremanera, pero

---

(15) SHERMAN EOFF, p. 1.

baste con citar algunos escogidos al azar donde subrayo los elementos constituyentes: «*Maldito seas!* —gritó el Merlín de la calle de Extremeños [el librero Benito Gutiérrez]. *Amén...* respondió el granuja [Pipá], pasándose la manga por las narices en señal de *contricción* (p. 10); el amo de la casa [padre de Pipá] era un borracho perdido... *sacerdote del templo doméstico*» (p. 3); la vieja Maripujos llama a Celedonio diciéndole «Ven acá, *ángel de Dios...* ¡Arrímale, *San Miguel*, arrímale y písale las tripas al *diablo* [Pipá]!» (p. 19). Esta ironía es parte del léxico, del estilo de Alas, aunque a veces vaya más allá como en la expresión «templo doméstico» del cual se ve excluido Pipá por su propia madre tantas noches, y que tiene por contrapunto la entrada prohibida a la catedral de Santa María del niño y «los perros» (p. 24).

Una segunda clase de ironía es la llamada ironía de situación o dramática en la cual un suceso repercute sobre un personaje de modo contrario al esperado o conveniente. En este tipo de ironía, entonces, el rebote de incongruencia no es tan inmediato como el anterior. Se necesita una comparación intrínseca, no bastando el apercebimiento reflejo, para engendrar esta ironía fruto de una dualidad tensiva dentro de la obra misma. El ejemplo de ironía dramática más generalizado de la novela es el transcurso de la acción durante las fiestas de Carnaval, por lo regular días de festejos y alegría, cuando el Antruejo de *Pipá* es todo lo contrario —un Carnaval inhóspito y cruel—. Mas, aun en esta ironía situacional tienen cabida el humanismo y la ternura de un autor que no se despega de sus personajes favoritos según observamos por veces, como cuando escribe del Pipá disfrazado que «sujeto por una oreja, tuvo que entrar el fantasma en el gabinete» de los Híjar (p. 40); o cuando lo defiende de los improperios de su enemiga Maripujos declarando que «Era sin duda calumniarle llamar a Pipá... hi. de tal (aunque esto último, como a Sancho, le honraba, porque tenía Pipá algo Brigham Young en el fondo)» (p. 16), donde alude al establecedor de la gran comunidad de la secta de mormones en el estado de Utah (EE.UU.) y que, como es palmario, era polígamo y padre de considerable prole. Sin embargo, estos ejemplos adu-

cidos no son la norma. Alas en la ironía de situación es mucho más serio, pasando fácilmente de la ironía de sonrisa leve a la mordacidad. Las instancias en que carga deliberadamente contra alguna iniquidad social o ciertos usos religiosos son denuncia clara y con frecuencia de un pesimismo resignado. Así ocurre en el sepelio de Pipá, depositado en «la caja de enterrar chicos que tiene la parroquia, como esfuerzo supremo de la caridad eclesiástica... Cuatro tablones mal clavados» (págs. 71-72). En este último viaje del acabado golfillo —recuérdese la novela como visión viandante— es su enemigo jurado quien dirige la procesión del entierro, en traje de monaguillo —muestra del futuro sacerdote— después de haberle escupido en el féretro.

En su condición de pícaro, ya apuntada también por García Pavón<sup>16</sup> y con la cual vengo a coincidir citando por mi parte el desahucio del héroe y el hecho de que casi parezca que anda en busca de amo, Pipá recurre al robo para procurarse su *persona* —en el sentido originario latino de «máscara de actor»—, en parte, robo sacrílego. La adquisición de la máscara da comienzo a un tercer plano de ironía, la ironía trágica o sofóclea que crece paulatinamente. Huelga casi decir que estos tres niveles no sólo existen a lo largo del cuento sino a su ancho, esto es coexisten y no siempre distintamente sino que con frecuencia se intersectan. Refiriéndose a este disfraz Clarín irá sembrando detalles de una carga de presagio, augurio, fatalidad y anticipación que no pueden pasar inadvertidos. Para disfrazarse, Pipá hurta una lámina donde aparecer una calavera, las enaguas de una lavandera, la mortaja de un crucifijo, y el sayal de acólito de Celedonio, uniendo al lote una campanilla de misa propiedad suya. Todo es robado menos este último objeto y todo posee una importancia religiosa, salvo las enaguas de la señora Sofía cuyo hurto parece más bien una casualidad dotada de innegable sentido cómico. La calavera que Pipá usa a modo de careta, y como tal, elemento clave de su disfraz, anuncia claramente la suerte del chiquillo que para el amanecer habrá fallecido. Otro tanto puede afirmarse de la mortaja del Cristo Negro, de la vesti-

---

(16) GARCÍA PAVÓN, p. 187.



menta de monaguillo con la que Celedonio le acompaña en el entierro y hasta de la campanilla usada en su peregrinación carnavalesca y que hallará eco en el fúnebre doblar de su propio funeral. Alas, según es costumbre en él, salpica el curso del relato con indicios para alertar al lector: «la ciudad entera le había de tener por un resucitado» (p. 37); «¡Yo soy un difunto! —exclamó Pipá con la voz menos humana que pudo!» (p. 45); «Su disfraz de muerto enterrado pareció...» (p. 62) y muchos otros que se repiten. Este disfraz de amortajado —ya muerto nocionalmente— sirve de santo y seña para abrirle las puertas del cielo, dándole seguidamente entrada al infierno.

«Pipá... entraba, como Telémaco en el infierno, en la mansión celeste; entraba vivo, sin más que vestir el traje de difunto» (p. 41). Nos hallamos ante la escena central de la obra que tiene lugar en el palacio de Híjar donde se le convida a Pipá por deseos de la pequeña Irene, hija de los marqueses, fascinada por la máscara. El medioambiente del palacio constituye para el pilluelo una esfera nueva por completo, algo nunca visto, pero que coincide con su concepto de lo que el cielo debe ser. El aire cálido y perfumado, las mil gollerías y licores que prueba hasta saciarse, más la atención que desde un principio se le concede a su persona, surten sobre Pipá el mismo efecto que el ambiente hierático del Domingo de Pascua, confundiéndose otra vez lo maravilloso con lo sobrenatural. Los sentidos nuevamente se le despiertan a lo grato inusitado; ahora de manera más sensorial quizá dada la índole del empacho: los dulces, los licores, las frutas y la tibieza del recinto. Sin embargo, aquí en lo que se figura que es «el mismísimo cielo» (p. 40), Pipá encontrará también el calor tierno del afecto, algo que no llegó a sentir en la catedral. Del color azul del firmamento es el gabinete donde Pipá e Irene se entretienen y donde previamente aquél había divisado desde la calle a la niña y a su madre en un conjunto que le recordaba el retablo de la «Virgen de la Silla». En efecto, a Julia Híjar, bella joven rubia, madre de Irene, la toma el chiquillo por la Virgen, no sólo debido a su presencia —contraste con su madre Pingajos— sino a la dulzura que le muestra al desampa-

rado Pipá. El contexto maniqueísta en que debo encasillar la escena, coincide plenamente con la consideración del Bien como una Luz que ilumina todas las cosas. El único lugar perfectamente iluminado de la narración son los salones de Híjar; las calles, el templo y la taberna a donde acudirá muy pronto Pipá, está todo a las oscuras, o si no tenuamente alumbrado. La identificación Luz y Bien se realiza en esta escena central totalmente, siendo los elementos de paz, orden y bondad asimismo correspondientes al dios bueno maniqueo imaginado tanto por Pipá como por los discípulos de Mani.

El jovenzuelo ha escalado, con su incursión en el palacio —«mansión celeste»—, a un estrato superior, y antes de abandonarlo subirá a otro todavía más alto, multiplicando así la dualidad de planos que vengo sugiriendo. Volviendo atrás un poco se verá que Pipá apenas si aparece como el desahuciado y pobre niño que es en realidad (primer nivel), sino que se presenta disfrazado (segundo nivel) casi desde un principio, pretendiendo ser otro. Su entrada en el palacio de Híjar lo eleva a un tercer plano por ser terreno nuevo aunque el ascenso no sea dirigido por el muchacho mismo. Mas he aquí que cuando la marquesa —viuda y por ende más parecida a la Virgen según la cree Pipá— decide contar un cuento al golfillo y a su hija, para adormecerla, nos acercamos al cuarto nivel. Como Julia sigue su relato después de quedarse dormida Irene, el cuento va dirigido a Pipá. En él hay un baile de máscaras con riquísimos manjares donde todos los invitados son niños; entre ellos hay una niña rubia llamada Irene y una máscara que se llama Pipá (cuarto nivel). Crecen los dos y se enamoran ya mayores, pero en el momento de celebrarse la boda, Pipá rompe el encanto de la parodia interrumpiendo a Julia diciendo que él sólo desea ser de la tralla. Roto el sortilegio notamos cómo el cuento dentro del cuento produce nueva ironía al descubrir la inadecuación patética entre la caritativa invención de la narradora y los proyectos irrisorios de Pipá. Es demasiado tarde, aun a los doce años, para él por anhelar una existencia libre pero ruin que lo arrastra —la única que ha conocido hasta ahora—. No sólo dimite de su papel de galán (cuarto nivel) y de su puesto

de fantasma de palacio (tercer nivel) a los ojos de Irene, sino que desecha su última esperanza. La ironía trágica camina en dirección de la verdadera tragedia.

Vuelto a la calle y enfundado en su disfraz mortuorio Pipá hace su entrada en el ámbito del dios del Mal, el más poderoso, que acabará exigiéndole su vida. Este infierno es la taberna de la Teberga. Los dos escenarios en rotación pese a lo opuesto de su ambientación —ubicación del Bien y el Mal—, guardan ciertos parecidos para Pipá. Las personas mayores dominan en ambos; el muchacho se encuentra con dos niñas, Irene y la Pistañina, en los dos sitios; con dos mujeres, Julia y la Retreta; él bebe en el palacio y la taberna; los dos lugares son de un temple cálido; y, por último, la luz brillante del palacio cobra en el antro un tono rojizo y apagado. Esta última polarización dentro del paralelo no es ni la única ni la más obvia; como la presencia virginal de Julia y la venal de la Retreta representan. Destaco estas dos escenas puesto que, a mi juicio, equivalen al anticlímax y al clímax de la obra. Nuevamente, de acuerdo con la dualidad tensiva que se extiende en la totalidad de la narración, nos encontramos con una contrapartida donde el protagonista se introduce en el reino del Bien y en el del Mal. El hecho de que la «salvación» del héroe esté de su mano y opte por desoírla en la primera instancia cuando se halla con las Híjar prefiriendo dejarse llevar por la «nostalgia del arroyo» (p. 61) que le tira a la taberna en segundo término donde perece, son los momentos cumbres de la obra. La oportunidad desaprovechada, que el lector considerara la última salvación ofrecida a Pipá y casi la única de la que puede valerse, registra una elevación anímica en nosotros, mudo grito de esperanza en el inescapable escalonamiento hacia la catarsis. Una vez pasado el momento sabemos que la suerte del pilluelo estaba echada y que toda esperanza ha sido en vano. La «nostalgia del arroyo» simboliza el íntimo e indeleble fallo trágico del héroe.

El clímax se da en el penúltimo capítulo (VI), una escena macabra de gritos aguardentosos, olor pestilente, calor asfixiante e iluminada por la luz mortecina de unas teas ardientes. Ahora el disfraz de Pipá adquiere nueva valencia a

ojos de la ralea; ya no se le considera fantasma sino amortajado. El fin del niño, presagiado con tanta frecuencia, se acerca anunciado por dos últimos preludios: la danza de la muerte y el entierro de la sardina<sup>17</sup>, siguiendo así la simbología de fondo religioso. Quienes bailan alocadamente son los camaradas beodos de Pipá ya que él yace inconsciente por el alcohol en medio del círculo danzarín. Por lo mismo será sólo el protagonista el único en perecer en el incendio; el resto se salvan todos. Así irónicamente, el vino que Pipá considerara expresión del dios malo al comprobar la conducta de su padre borracho por las noches, ha acabado por enseñorearse de su persona. A continuación, a la concurrencia se le antoja hacer honores al disfraz de amortajado y organizan, a modo de farsa, el «entierro de la sardina», función celebrada por lo normal en la noche del Miércoles de Ceniza como despedida del Carnaval. El anticipo anacrónico, además del augurio del verdadero entierro, delata lo prematuro de la muerte de Pipá quien apenas ha cumplido los doce años. El ataúd resulta ser una pipa —triste y despiadada homología— llena de un líquido inflamable donde lo submergen para «resucitarlo», consiguiendo, por el contrario, que muera abrasado. Este final, que algún crítico<sup>18</sup> ha calificado de naturalista, es totalmente idóneo al esquema maniqueísta según el cual el dios del Mal reina en la oscuridad, en medio del fuego destructor, del humo, y de la violencia. La taberna en sus «palpables tinieblas» (p. 70) no hace sino recordar la oscuridad de la catedral apuntada ya más arriba, labrando un nuevo eslabón entre lo religioso institucional y un elemento moral negativo. En contraste con las sombras del interior de la tasca opera la luz del día naciente aparecida cuando Pipá ha expirado. Su cuerpo quemado y negro como un carbón cierra el ciclo de imágenes con las que lo hemos venido asociando y ofreciéndonos una nueva armonización de opuestos: el Cristo blanco que había hecho tendiéndose «en la nieve, como si estuviera muerto» (p.

(17) Clarín escribió un cuento con este título, «El entierro de la sardina», pero que carece del lastre filosófico de Pipá. Véase *El Gallo de Sócrates* (Barcelona: Editorial Maucci, 1901), pp. 183-199.

(18) DONALD L. SHAW, *A Literary History of Spain: The Nineteenth Century* (New York: Barnes and Noble, 1972), p. 149.

5) y ahora con su propio cuerpo carbonizado —empieza el relato con la crucifixión y acaba con la muerte—. El final escupitazo que el monaguillo Celedonio profiere sobre el cadáver de Pipá, sin duda alguna resuena como eco bíblico que injuria más al ofensor que al malparado pilluelo. Crítica asimismo feroz de la hipocresía eclesiástica cuando a renglón seguido se nos dice que «Celedonio ha ganado una beca en el seminario. Pronto cantará misa» (p. 74).

La ironía trágica que hemos visto aumentar progresivamente, la más esencial por ser cauce expresivo del significado último de la novela, me induce a considerarla en términos de una pequeña tragedia. Por supuesto que la verdadera tragedia puede darse únicamente en la obra dramática donde la ausencia del dramaturgo en el escenario es absoluta y los personajes han de luchar por sí mismos contra el hado. Mas, consciente, de esta salvedad, creo que como ilustración analítica del sentido del relato su ajuste o superimposición —por aproximado que sea— al patrón de la tragedia tendrá sentido. Las semejanzas que lo allegan al género trágico son desde un principio considerables: el personaje es un actor que hace su papel (el de su propio difunto) escudado por una máscara; el tema de la obra es elevado y trascendental (la lucha del Bien y el Mal); el desenlace fatal lo compartimos ineludiblemente con el autor desde un principio; y el proceso desarrollador culmina en la catarsis pasando por el anticlímax y el clímax. Adoptando las etapas establecidas de la tragedia<sup>19</sup>, la organización de *Pipá* resulta como sigue:

1) Familiarización con el medioambiente. El lector advierte la pobreza, el frío de la nieve, la tarde sin sol y el anochecer prematuro, y la gente huraña y cruel que desestima al héroe.

2) Presentación del héroe. Clarín nos congreacia con el protagonista. Se nos insta a quererle como le quiere el propio autor ya que el personaje no tiene a nadie más. La novela empieza con estas palabras: «Ya nadie se acuerda de él (p. 1) y

---

(19) Sigo estrechamente el esquema detallado por Robert Boies Sharpe en su libro *Irony in the Drama* (Chapel Hill: University of N. C. Press, 1959), pp. 88-91.

termina con «Hoy ya nadie se acuerda de Pipá más que yo» (p. 74). Y el lector simpatiza con él por ser niño, pobre, desahuciado, hambriento, y maltratado.

3) Los augurios de un sino fatal. Una vez familiarizado con el héroe, el lector descubre detalles que presagian un triste fin. Los dos incidentes más tempranos en tales manifestaciones son el Cristo crucificado, formado en la nieve por Pipá, y el robo de la mortaja al Cristo Negro —imágenes en continuidad y contraste—.

4) Las rivalidades del héroe. Pipá lucha desigualmente contra sus adversarios la Iglesia y el Estado, intensificándose así la simpatía del lector por el agonista. Los embates que recibe éste de ambos campos los protagonizan con frecuencia Celedonio y Maripujos.

5) La emoción de fuerte shock. El lector se sobrecoge de horror al observar como Pipá se viste de difunto, al escuchar las alusiones a su calidad de muerto, su procedencia del cementerio, y el ofrecimiento que se le hace de las ropas de un muerto en el palacio de Híjar. Todo esto emociona al lector más allá de su nivel consciente ordinario.

6) El anticlímax como aparente desenlace feliz. Se da una coyuntura antes de la catástrofe final en que el héroe parece haber cambiado de fortuna. Su sino cobra un aspecto esperanzador. Le ocurre esto a Pipá en su encuentro con el palacio de Híjar donde halla: el cariño de la marquesa y la admiración de su hija, el calorillo físico correspondiente al sentimental, la saciedad del hambre y de la sed, y un lugar donde no sólo pasar la noche al abrigo sino oasis donde pudiese rehacer su vida. Ineluctablemente surge el desmoronamiento de este horizonte prometedor, atribuido a la «nostalgia del arroyo» que lo impulsa hacia su propia destrucción.

7) El héroe como símbolo. En el sentido de símbolo según lo entiende C. G. Jung<sup>20</sup>, Pipá como protagonista se va convirtiendo paulatinamente en una figura en quien puede el

---

20) ROBERT B. SHARPE, p. 90.

lector depositar sus emociones, o sea, identificarse por completo con él. En nuestro caso, una identificación total nos la impide la frecuente presencia del autor que se interpone entre el héroe y el lector. En el mejor de los casos, esta identificación, combinada con el estado anímico del lector, tiende hacia la catarsis.

8) La muerte del héroe. El protagonista muere, pero, irónicamente, triunfa al hacerse un verdadero héroe a los ojos de sus congéneres, superando su estado de iniciación. Pipá divierte a todos los de la taberna y no son ellos quienes le entretienen a él como hasta aquí: «La entrada de Pipá en la taberna de la Teberga fue un triunfo. Se le recibió con rugidos de júbilo» (p. 62). El es quien llama la atención como figura principal en la danza de la muerte y en el «entierro de la sardina». Su muerte, sin embargo, no es aniquilación. El autor la recuerda y nosotros lo recreamos cada vez que leemos la obrilla. La permanencia del héroe, por otra parte, la comparte el lector que siente su vida purificada, mientras dure el sortilegio de la lectura en su memoria, al haber presenciado la vivencia de aquél.

9) Etapa final. Aquí se completa la purgación catártica mediante la conmiseración del lector. En *Pipá* se interrumpe por la cruel ironía del escupitazo de Celedonio y un sermón hipócrita de Maripujos. No obstante, la catarsis se cierra con la purificación final del fuego y de la compasión declarada del autor que dice no olvidar al héroe. Y también la del lector, como es de esperar.

*Pipá* plantea con rigor una serie de resonancias sociales de tenor ético-moral y filosófico sin anegarse en teología ni metafísica. El trazado general de la obra, de por sí fatalista, se hace más punzante al tratarse de una vida apenas en flor. De modo especial la actitud de Clarín endurece críticamente al enfrentarse con la existencia preponderante del Mal, capaz de estragos semejantes al que arrasa el microcosmos de esta novela. Y es que *Pipá* no es obra que pretenda divertir al lector, busca inquietarlo. Suscita implícitamente la cuestión del porqué del Mal en el mundo, conjunto a la existencia de Dios.

Pone de manifiesto asimismo la integración de la realidad por el Mal que la completa, siendo tan imprescindible como el Bien al que se contrapone en función de equilibrio universal aquí ausente. Tal planteamiento no es, por supuesto, nada nuevo, al menos filosóficamente, ya que desde los antiguos estoicos hasta Bergson en nuestro siglo se ha formulado un sinnúmero de veces. Pero, en el ámbito de las letras españolas dudo mucho que este argumento haya sido plasmado en la ficción con maestría pareja a la de Alas.

Este conflicto, que estriba en la duda de si el Mal inhiere en Dios, se resuelve en *Pipá* tan sólo a medias. Los maniqueos consideraban la vida en este mundo un accidente lamentable sin la menor posibilidad de un mejoramiento genuino; artículo de fe francamente pesimista, según el cual el mundo irá de mal en peor, pero al cual Clarín no se suscribe ni al que somete al hombre. Mas, haciendo caso del factor maniqueísta, que declara el Mal como una fuerza invulnerable al Bien, y en lógico desarrollo en que ha de desembocar la narración, Alas se resuelve por la victoria del primero. Pero ni la derrota sobre el Mal exige su extirpación total ni la muerte del héroe, según vimos, supone su total destrucción. La solución (?) del autor se ciñe a la muestra de los efectos surtidos por la fuerza del Mal manifestada en los disvalores que por veces encarna el individuo —la cobardía, la crueldad—, que en otras ocasiones son consecuencia de la sociedad institucional —la hipocresía—, o que proceden de la naturaleza y el azar —la privación, el sufrimiento, etc.—. Ajeno a un credo determinista, pero temeroso de que el desamor fundamental entre los hombres los condujese por el sendero irreversible de una maldad entrevista en la sociedad presentada en *Pipá*, Clarín lanza su aviso con esta historia de un niño al que ni padres, iglesia, prójimo (salvo los Híjar) o destino (Dios causa deficiente del Mal) ofrecen el más mínimo amor. Empero, si el autor es un escéptico, en su ironía y cinismo tiene cabida la ilusión de una pequeña y posible mejora. El, a fin de cuentas, se acuerda del pequeño Pipá.