



Maria Rosso Gallo

El carnaval trágico de «Pipá» de «Clarín»

de El narrador y el personaje. En el mundo de Leopoldo Alas «Clarín», Edizioni dell'Orso, Alessandria 2001, pp. 110-119.

Dividido en siete capitulitos, el relato va precedido por dos párrafos introductorios, en los que el narrador caracteriza rápidamente al protagonista, al mismo tiempo que define su propia función como historiador no oficial, que recupera la memoria de un personaje olvidado por la colectividad:

Ya nadie se acuerda de él. [...] Pipá, a no ser por mí, no tendría historiador.

(p. 103)

El acto enunciativo que genera la narración se define así en contraste con las crónicas, oponiendo a los héroes protagonistas de la historia e inmortalizados por sus «grandezas y hazañas» con el anti-héroe Pipá, que «sin embargo, tuvo un papel importante en la comedia humana» (p. 103) y

cuyos atributos están enumerados sintéticamente: «harapos a cuestras», «vicios precoces sobre el alma», «natural genio por toda gracia» y «un poco de bondad innata que tenía muy adentro». Sus antagonistas son «las instituciones sus naturales enemigas, la Iglesia y el Estado» (p. 104), la sociedad, en suma, que «le temió y se armó contra él de su vindicta en forma de puntapié, suministrado por grosero polizonte o evangélico presbítero o zafio sacristán» (p. 103). Pipá es, por lo tanto, un personaje marginado, excluido de la sociedad, pero no se le presenta como una víctima inerme, sino como un activo trastornador de las instituciones, capaz de armar escándalo y de suscitar terror, orgulloso «de su emancipación prematura» (p. 104).

Se ha observado la evidente «filiación con la picaresca de esta novela corta», aunque «el pícaro que protagoniza Pipá nos refiere a la conformación ideológico-social del XIX» (Ramos-Gascón 1995: 73). Efectivamente, Clarín, para caracterizar a su anti-héroe, toma algunos rasgos de la tradición picaresca, así como los bajos orígenes familiares, las dudas con respecto a la legitimidad del nacimiento del protagonista, el gusto por las burlas endiabladas, la afición al aguardiente, etc., pero esos elementos se elaboran desde una perspectiva inédita, que impone, como es obvio, un uso peculiar de tales ingredientes, con cambios fundamentales. Así, por ejemplo, el aprendizaje vital del personaje se sustituye por la narración de las últimas horas de la existencia de Pipá, trágicamente truncada por la muerte prematura, a los doce años; el burlador, tras triunfar sobre sus antagonistas e ingresar provisionalmente en el mundo aristocrático, se convierte de repente en víctima del medio ambiente en el que está enraizado. El relato, por lo tanto, no está motivado por el balance retrospectivo del mismo protagonista y no se ajusta al molde autobiográfico, esencial en la novela picaresca; es un narrador extra y heterodiegético quien se hace cargo de referir la historia y, como hemos visto, cumple su tarea para rescatar al personaje del olvido, con un implícito móvil de denuncia contra la sociedad que le rodea. El anti-héroe no estaría en condición de relatar sus experiencias, no sólo porque no llega a la edad adulta, sino porque no tiene la facultad de concretar sus propios pensamientos en palabras:

Y ahora advierto que estas y otras muchas cosas que pensaba Pipá las pensaba sin palabras, porque no conocía las correspondientes del idioma, ni le hacían falta para sus conceptos y juicios; digan lo que quieran en contrario algunos trasnochados psicólogos.

(p. 108)².

Es el narrador omnisciente quien formula ideas, sentimientos, juicios del protagonista, fijando, a través de la escritura, la visión del mundo de un personaje que, a pesar de su total ignorancia, se revela capaz de acertadas intuiciones y posee una profunda, aunque instintiva, filosofía de la vida:

[...] fue inconsciente apóstol de las ideas más puras de buen gobierno, siquiera la atmósfera viciada en que respiró la vida

malease superficialmente sus instintos generosos.

(p. 103)

Para explicar las creencias del protagonista, el narrador interrumpe bruscamente el relato de la lucha entre Pipá y Celedonio³, declarando de modo explícito su propósito de influir en las inclinaciones del narratario, a fin de evitar que algún lector «fanático» se haga partidario del bando adverso:

Mas ahora conviene que nos detengamos a explicar y razonar las creencias religiosas y filosóficas de Pipá, en lo esencial por lo menos, antes de que algún fanático preocupado se apresure a desear la victoria al ángel del Señor, el mayor pillete de la provincia, siendo así que la merecía sin duda el hijo de Pingajos, que así llamaban a la señora madre de nuestro protagonista.

(p. 114)

El narrador se da cuenta de que su héroe es un marginado, cuyos atributos y "hazañas" pueden suscitar aversión en aquel sector del narratario que se identifica con las instituciones, así que se hace cargo de despertar su actitud compasiva, conduciéndole hacia el mundo interior del personaje. La evaluación del bien y del mal por parte de Pipá está claramente influida por su situación vital y por el medio ambiente que le rodea; de ahí que el niño interprete sus experiencias como manifestaciones de una dualidad representadas por un dios malo (o el diablo) y un dios bueno, el primero mucho más potente y activo que el segundo, el cual se le aparece sólo en contadas ocasiones. La conducta del pilluelo queda así justificada a través de la denuncia de una sociedad inicua, que contrapone los niños pobres a los niños ricos⁴:

También existía el dios bueno, pero éste era más débil y aparecía a Pipá menos veces. Del dios bueno recordaba el pillastre vagamente que le hablaba su madre cuando era él muy pequeño y dormía con ella; se llamaba papá-dios y tenía reservada una gran ración de confites para los niños buenos allá en el cielo; aquí en la tierra sólo comían los dulces los niños ricos, pero en cambio no los comerían en el cielo: allí serían para los niños pobres que fueran buenos.

(p. 115)

Esas creencias del protagonista se insertan en el relato filtradas por la perspectiva del narrador, que las integra en su propio discurso estructurándolas a través del lenguaje (ya nos ha avisado que Pipá piensa sin utilizar palabras) y las define sintéticamente como "maniqueas",

asimilándolas a su competencia cultural, que se supone compartida por el narratario. A propósito de la afirmación «Pipá era maniqueo» (p. 114), López Landeira (1979-80: 89) comenta que «no se trata de un autoaserto, sino de una declaración por parte del narrador», algo que comparten el narrador y el lector, sin que el protagonista se percate de ello, lo que crea una situación «eminentemente irónica», aunque Clarín no se propone «surtir un efecto, de ridículo y de sarcasmo» y «no hay burla de ninguna clase». En efecto Pipá, a diferencia de otros personajes del relato (como el doctor Benito, el falso sabio⁵), no es el blanco del narrador ironista que por el contrario, como hemos visto, asume su defensa. Aserciones como «Pipá era maniqueo» derivan de la superposición de los códigos culturales del narrador a los del protagonista en el contexto de un discurso persuasivo dirigido al narratario. Por otro lado, ya desde el principio, el emisor ha apuntado al contraste entre su relato y las crónicas, dentro de la antítesis historia (oficial) / «comedia humana», héroes / anti-héroes, integrados / marginados, y se contrapone a sí mismo a los historiadores y filósofos de «mayor cuantía». De ahí que, a lo largo de la narración, compare paródicamente a su protagonista con personajes más ilustres: Pipá es rápido «como César» (p. 118); despreciaba «como Platón, a los poetas» (p. 111); que le llamasen «hi de tal» «como a Sancho, le honraba, porque tenía [...] algo de Brigham Young en el fondo» (ibid.); «en sus luchas frecuentes, había caído encima como don Pedro, aunque a menudo algún Beltrán Duguesclin, correligionario de Celedonio, venía a poner lo de arriba abajo ayudando a su señor» (p. 113); «iba a oír a la Pistañina como Triboulet iba a ver a su hija» (p. 117); «gracias a su tremenda audacia, entraba, como Telémaco en el infierno, en la mansión celeste» (p. 126); «y para las niñas Pipá sonaba así como el Cid, Aquiles, Bayardo, para las personas mayores» (p. 129). Sin embargo, el narrador mismo, a pesar suyo, debe admitir que su protagonista es diferente de los héroes ejemplares de novelas sentimentales o idealistas, lejanas de los cánones realistas y naturalistas:

Por más que yo quisiera que mi héroe fuese como el más fino y bien educado de cuantos héroes crearon el cantor de Carlos Grandisson o Mirecourt o el mismo Octavio Feuillet, no puedo, sin mentir, afirmar que Pipá estuvo todo lo comedido que debiera en el comer y en el beber; valga la verdad, estuvo hasta grosero.

(p. 130)

Las comparaciones paródicas, que en algún caso se refieren al propio registro expresivo del relato⁶, tienen pues la función de marcar la diferencia entre dos precisos mundos literarios: por un lado las novelas que presentan situaciones ideales y personajes modelos de virtud, por el otro las que reflejan verosímelmente la realidad, aun en sus aspectos más toscos y desagradables. En cuanto a la ironía, ésta se dirige sutilmente hacia los valores de una sociedad que atribuye grandeza, fama y estima según parámetros arbitrarios, fuera de toda lógica y de toda moral:

Porque entre el bien y el mal, en cuestión de hazañas, no suelen

distinguir los niños, y muchas veces tampoco los hombres; se ve que para muchos, tan grande hombre es Candelas como Fernán González, y Napoleón mucho más célebre que San Francisco de Asís.

(p. 129)

De la confrontación entre diferentes modalidades novelescas y de la crítica social deriva la incorporación de elementos de variada procedencia cultural y el peculiar uso que hace de ellos Clarín. La acción empieza «una tarde de invierno, precisamente la del domingo de Quincuagésima»; la referencia al Carnaval⁷ activa una serie de elementos relacionados con los festejos populares que, sin embargo, en virtud de un proceso de inversión, pierden la funcionalidad tradicional para adquirir una valencia trágica. Si «el carnaval era el triunfo de una especie de liberación transitoria, más allá de la órbita de la concepción dominante, la abolición provisional de las relaciones jerárquicas, privilegios, reglas, tabúes» (Bajtín 1965, trad. esp.: 15), para Pipá es, efectivamente, el momento que le da el «derecho de embromar, desde el zapatero al rey, a todos los transeúntes» (p. 104) y de vengarse de sus opresores⁸. Pero, en lugar del bullicio típico de la fiesta popular y pública, aparece un escenario vacío y oscuro:

Ya era tarde, cerca de las cuatro, y como el tiempo era malo iba a obscurecerse todo muy pronto. La ciudad parecía muerta, no había máscaras, ni había ruido, ni mazas, ni pellas de nieve; Pipá estaba indignado con tanta indiferencia y apatía. ¿Dónde estaba la gente? ¿Por qué no acudían a rendirle el homenaje debido a sus travesuras?

(p. 104)

López Landeira (1979-80: 93) observa que «el tiempo de tormenta presagia el fatal desenlace de la obra» y, de hecho, la atmósfera de la narración se va cargando de indicios premonitorios, que en una primera lectura pueden pasar inadvertidos. Así, para engañar el tiempo y calentarse, Pipá se entretiene con un juego solitario, tendiéndose «en cruz sobre la nieve como si estuviera muerto» y dejando la huella de «un Cristo soberbio», aunque «muy chiquitín» (p. 105): los detalles de la muerte y de la crucifixión, si bien insertados de paso en un contexto lúdico, anticipan la idea de la víctima inocente. La misma máscara, que en la cultura popular «expresa [...] la alegre relatividad y la negación de la identidad y el sentido único» y «cubre la naturaleza inagotable de la vida y sus múltiples rostros» con una función «regeneradora y renovadora» (Bajtín 1965, trad. esp.: 41-42), en el contexto del relato adquiere un sentido macabro, ya que el «traje completo de difunto» (p. 109) no representa el exorcismo de la muerte o la cíclica alternancia de nacimiento y defunción, sino que es un signo de la tragedia inminente. Como señala L. de los Ríos (1965: 28), «el héroe empieza a actuar simbólicamente vestido para la

muerte».

También las referencias a puertas cerradas o abiertas pueden relacionarse con los códigos carnavalescos. En su calidad de marginado, el protagonista está excluido no sólo de varios lugares públicos, sino también del hogar doméstico, ya que «su madre, muy temprano, cerraba la puerta» (p. 104) para defenderse de la brutalidad del marido borracho, así que Pipá suele dormir «fuera de casa las más noches». Aunque esta situación produce en el pilluelo un sentimiento de orgullosa libertad, ni siquiera al aire libre él está admitido por las instituciones:

Aquel dios o diablo unas veces se vestía de polizonte, y en las noches frías, húmedas, oscuras, aparecíasele a Pipá envuelto en ancho capote con negra capucha, cruzado de brazos, y alargaba un pie descomunal y le hería sin piedad, arrojándole del quicio de una puerta, del medio de la acera, de los soportales o de cualquier otro refugio al aire libre de los que la casualidad le daba al pillete por guarida de una noche.

(p. 114)

Y aún menos tiene acceso al recinto sagrado de la iglesia⁹, excepto los raros momentos en que se le aparece el dios bueno, como los últimos días de Semana Santa o la Pascua:

[...] ¡qué alegría para el pillastre! Él no se explicaba bien aquella irrupción de la pillería en la iglesia, en día semejante; no sabía cómo encontrar razones para la locura de aquellos sacristanes que en el resto del año (hecha excepción de los días de tinieblas) les arrojaban sistemáticamente de la casa de Dios a él y a los perros, y que en el día de Pascua le consentían a él y a los demás granujas interrumpir el majestuoso silencio de la iglesia con tamaño repique.

(p. 116)

Así que, para componer su mortaja, el héroe tiene que lanzarse a la aventura, pasando por la calle (donde burla a la lavandera Sofía y al marido de ésta, el doctor Benito, librero) y asaltando finalmente «la fortaleza de la Casa de Dios, que defendían la bruja Pujitos y el monaguillo, y más que monaguillo pillastre, Celedonio» (p. 118). Vestido ya de difunto, se le abren de repente las puertas del palacio; el disfraz le transfigura, al menos en su imaginación, y Pipá siente crecer su estatura y su poder terrorífico¹⁰. Tras la invitación de Irene («-¡Que entre la máscara!», p. 125), accede -un poco reacio al principio- a la mansión celeste, el reino de la abundancia y del bienestar, y experimenta sensaciones desconocidas¹¹. En conformidad con la liberación carnavalesca, por la cual «el individuo parecía dotado de una segunda vida que le permitía establecer nuevas relaciones, verdaderamente humanas, con sus

semejantes» y «se sentía un ser humano entre sus semejantes» (Bajtín 1965, trad. esp.: 15), el marginado se integra provisionalmente en el mundo aristocrático:

Estaba poco menos que borracho y para él ya no había clases, ni rangos, ni convención social de ningún género.

(p. 131)

Y el narrador, poco más adelante, comenta:

¡Qué extraña casualidad había juntado el espíritu y las miradas de aquellos dos seres que parecían llamados a no encontrarse jamás en la vida!

(p. 137)

Según el principio del coronamiento, el protagonista se convierte en el centro de atracción de la fiesta, objeto de veneración por parte de la pequeña dama¹², que le eleva al rango de su caballero. Es un "mundo al revés", donde la fama de Pipá, que normalmente suscita repulsión y prohibiciones, provoca en cambio aceptación y favores; un mundo como el de las fábulas, donde no existen puertas herméticamente cerradas e infranqueables:

Comió y bebió mucho, se hartó de manjares y licores que nunca había visto y se creyó en el cielo del Dios bueno, al pasear triunfante al lado de Irene por aquellos estrados, cuyo lujo le parecía muy conforme con los sueños de su fantasía, cuando oyera contar cuentos de palacios encantados, de esos que hay debajo de tierra y cuya puerta es una mata de lechugas que deja descubierta la entrada a la consigna de ¡ábrete Sésamo!

(p. 133)

El narrador, sin embargo, sigue desparramando indicios del destino fatal que acosa al protagonista, en una trágica mezcla de vida y de muerte, que acentúa la dimensión patética del relato:

Pipá, gracias a su tremenda audacia, entraba, como Telémaco en el infierno, en la mansión celeste; entraba vivo, sin más que vestir el traje de difunto.

(p. 126)

Patetismo dramático que brota también de las palabras de Pipá, marcado por

el contraste entre la atmósfera lúdica y la sentencia profética:

-¡Ay qué boba! ¿Crees tú que este traje se puede comprar? Muere y entonces tendrás uno. ¡Moo! ¡Moo!

(p. 131)13

Pero antes de que el hado cumpla su plazo, al héroe se le concede aún una evasión fantástica, «el placer de oír cuentos», uno «de los más intensos para Pipá», cuya «fantasía [...] tenía más hambre que su estómago» (pp. 134-5). Julia, la marquesa de Híjar, después de haberle dado acceso a su palacio, le conduce por «espacios imaginarios» (p. 136), castillos encantados y aventuras cuyo héroe, coronado rey, es el mismo Pipá, protagonista de segundo grado:

La imaginación de Pipá, poderosa como ninguna, una vez excitada, intervino en el cuento y la narración se convirtió en diálogo.

[...]

Y así estuvieron soñando más de media hora el pillastre y la marquesa. Mas ¡ay!, precisamente al llegar al punto culminante de la fábula, a la boda de la castellana Irene y del rey Pipá, éste interrumpió el soñar [...]

(p. 137)

Así como todos los cuentos se acaban, Pipá vuelve bruscamente a la realidad, atraído por el recuerdo de la Pistañina, su novia, que le llama a su mundo de siempre. Si antes ha tenido fácil entrada al palacio, ahora «la puerta imprudentemente entornada» (p. 138) le permite escaparse sin obstáculos:

[...] vuelto a su vestimenta de amortajado, sin pensarlo más, renunciando para siempre a las dulzuras que le brindaba la vida del palacio, renunciando a las caricias de Irene y a los cuentos de Julia, y a sus miradas que le llenaban el corazón de un calor suave, no hizo más que buscar la puerta, salió de puntillas y en cuanto se vio en la calle, corrió como un presidiario que se fuga; y entonces sí que hubiera podido pasar a los ojos del miedo por un difunto escapado del cementerio que volvía en noche de carnaval a buscar los pecados que le tenían en el infierno.

(p. 138)

Como comenta acertadamente Ramos-Gascón (1995: 75-6), «la precipitada salida del palacio para incorporarse a la taberna no es solamente un tributo a la verosimilitud realista. Es la simbólica "renuncia" -de renuncia nos habla el texto- al mundo de lo imaginario; abdicación que el

escritor de 1879 siente como imperativa para lograr descubrir la materia para poder abarcar esta realidad desnuda de todo idealismo». Efectivamente el narrador, tras contrastar a su protagonista (héroe de la «comedia humana») con los héroes de la historia, lo introduce en un mundo ideal (acceso verosímilmente consentido por la atmósfera carnavalesca) y, finalmente, lo devuelve al rango de personaje sacado de la realidad. La trayectoria de Pipá (de la calle, al palacio, a la taberna) refleja el itinerario a través de ámbitos novelescos contrapuestos y su decisión de huir del mundo de las fábulas (donde la imaginación le permite actuar como protagonista de segundo grado) representa la elección del escritor en favor de la realidad. Precisamente a través del contraste se subraya la ejemplaridad de la narración como muestra de otra manera de novelar, en dirección contraria a la evasión idealista.

«La entrada de Pipá en la taberna de la Teberga fue un triunfo» (p. 138): allí también se celebra el Carnaval, pero los festejos no tienen una dimensión pública, ya que «en cuanto Pipá, a quien se esperaba, estuvo dentro, se cerró la taberna». Las puertas, antes abiertas y luego inmediatamente cerradas, representan la integración del protagonista en el grupo de «los de la tralla, que en aquel momento fraternizaban, sin distinción de coches» (p. 139) y que «sin distinción de empresas ni categorías, estaban borrachos» (p. 140): la abolición de rivalidades y barreras no se debe a un democrático espíritu festivo, sino a una embriaguez degradante, que lleva a una obscena exhibición de instintos brutales. El Carnaval ha degenerado en una sórdida orgía y el narrador, describiendo la escena desde su propio campo visual, marca la atmósfera horrorosa utilizando expresiones como «aquellos inhumanos, bestias feroces» (p. 140), «la danza diabólica», (p. 142), «asquerosos misterios babilónicos», «aquellos sacerdotes inmundos», «el placer de la bestia» (p. 143), etc. Por otro lado, la trágica orgía se presenta también a través de las reacciones de la Pistañina, «la única persona que no estaba embriagada», testigo impotente, que pasa del temor a la conciencia del peligro, grita y, desoída, asiste inerte al fatal desenlace, anunciado ya previamente por el narrador:

Anticipando los sucesos, quisieron celebrar el entierro de la sardina, enterrando a Pipá. Éste prometió asistir impasible a sus exequias.

(p. 141)

[...] zambulleron al ilustre Pipá en el terrible líquido que contenía aquel baño que iba a ser un sepulcro.

(p. 142)

El entierro de la sardina se ha convertido en un brutal sacrificio humano. Consumada la tragedia, con un salto temporal al día siguiente, se presenta el acontecimiento desde la perspectiva de los demás, a través de un

comentario dialogado, rápido e incisivo, a cargo de Celedonio y «el coro de viejas que pide a la puerta de la iglesia» (p. 144): Pipá se ha reducido a un carbón irreconocible, y la iteración del término carbón, así como la indiferencia y la hostilidad de los interlocutores hacia la víctima, subrayan los aspectos más horrorosos de esa muerte. La «horrible bruja» Maripujos saborea el gusto de la venganza «con mal disimulada alegría» y sus morbosas reacciones permiten demorarse en macabros detalles, que para L. de los Ríos (1965: 29) son muestra de «un cierto "tremendismo" poco clariniano»:

Tendió la mano y se atrevió a tocar el cadáver, sacó de la caja las cenizas de un trapo con los dedos que parecían garfios, acercó el infame rostro al muerto, volvió a palpar los restos carbonizados de la mortaja, pegados a la carne [...]

(p. 144)

En este momento interviene el narrador, con una irónica advertencia dirigida al narratario:

[...] y dijo con solemne voz, lo que puede ser la moraleja de mi cuento para las almas timoratas:

-¡Este pillo! Dios castiga sin palo ni piedra... Robó al santo la mortaja... y de mortaja le sirvió la rapiña... ¡Ésta es la mortaja que robó ahí dentro! -Todas las brujas del corro convinieron en que aquello era obra de la Providencia.

Y dicha así la oración fúnebre, se puso en marcha el entierro.

(ibid.)

Si antes había hecho referencia, de modo explícito a «algún fanático preocupado» (p. 114), ahora el narrador recurre al eufemismo, llamando «almas timoratas» a estos posibles lectores, cuya postura ideológica está encarnada en la «horrible bruja» Maripujos y en sus compañeras. El propósito de denuncia contra el moralismo hipócrita es tan evidente que no necesita comentarios; pero me importa destacar que el discurso narrativo se configura como un mensaje dirigido a un cierto tipo de narratario, en cuya conciencia quiere dejar huella. De ahí los detalles "tremendistas", el gusto por los contrastes (v. g., palacio/taberna) y los demás rasgos que han ido configurando el patetismo del protagonista. La crítica no se destina tan sólo hacia cierto sector de la sociedad, sino también hacia ciertas obras literarias, que presentan a sus lectores un mundo falso, basado en la superficial contraposición del bien y del mal, con personajes que encarnan valores estereotipados e inducen a fáciles moralejas, incongruentes con la realidad. La historia de Pipá demuestra que en la vida real no funciona la justicia poética y, de hecho, se concluye con una última referencia a Celedonio, «otro pillo famoso, pero que había tenido el acierto de colocarse del lado de la sociedad», el cual en el

cementerio, tras levantar la tapa de la caja, había escupido «sobre el carbón que había dentro»:

Hoy ya nadie se acuerda de Pipá más que yo. Y Celedonio ha ganado una beca en el seminario; pronto cantará misa.

(p. 145).

Referencias bibliográficas

BAJTIN, MIJAIL [1965], *Tvorèstvo Fransua Rable i narodnaja kul'tura srednevekov'ja i Renessansa*, trad. esp. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Alianza, Madrid, 1987.

EZAMA GIL, ÁNGELES [1997], ed., *Clarín, Cuentos*, Crítica, Barcelona.

GLENDINNING, NIGEL [1972], *Some versions of Carnival: Goya and Alas*, en AA. VV., *Studies in Modern Spanish Literature and Art presented to Helen F. Grant*, Tamesis Books, Londres, pp. 65-78.

LÓPEZ LANDEIRA, RICARDO [1979-80], "Pipá": Maniqueísmo, ironía y tragedia,

«Archivum», XXIX-XXX, pp. 83-106.

RAMOS-GASCÓN, ANTONIO [1976, 199512], ed., *Clarín, Pipá*, Cátedra, Madrid.

RÍOS, LAURA DE LOS [1965], *Los cuentos de Clarín. Proyección de una vida*, *Revista de Occidente*, Madrid.

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](http://www.biblioteca.org.ar/comentario). www.biblioteca.org.ar/comentario

