

PAULINO MASIP Y EL CINE MEXICANO

Juan Rodríguez

Universitat Autònoma de Barcelona

"Si el cine no se lo traga, Masip puede llegar a ser un claro exponente de la novela de nuestros días." (Max Aub, *Discurso sobre la novela española contemporánea*).

El augurio de Max Aub, expresado poco después de la publicación del *Diario de Hamlet García*, era ya en esas fechas, 1945, casi una realidad. Aunque Paulino Masip todavía había de dar a la imprenta la mayor parte de su obra narrativa, su dedicación al cine mexicano, una forma de subsistencia compartida por muchos otros escritores exiliados, pasaba por uno de sus momentos más intensos, pues tan solo es ese año se rodarían seis películas en cuyos guiones, de una forma o de otra, había participado el escritor. Pero el condicional de Aub no era del todo justo. Atribuir al cine la responsabilidad de que Paulino Masip no publicara más libros puede resultar excesivo. Como demuestra una mirada a su producción anterior a la guerra, Masip no fue nunca un escritor demasiado prolífico –si no tenemos en cuenta, claro está, su dedicación periodística–, si bien su obra literaria, a pesar de su brevedad, sí ha llegado a ser "un claro exponente" de la literatura de nuestro siglo.

La respuesta del escritor a su amigo Aub hubiera podido ser la misma que suele dar Gonzalo Suárez cuando le preguntan acerca de la disyuntiva cine o literatura: "yo nunca he dejado de escribir". Porque, al fin y al cabo, la escritura cinematográfica, aunque destinada a convertirse en imagen, no deja de ser creación y, por lo tanto, literatura, del mismo modo que no dudamos en considerar como tal un texto dramático, cuya finalidad es también convertirse en un espectáculo visual. Sin embargo es quizás la escritura cinematográfica el género literario con más servidumbres, no sólo porque forma parte de un proceso de creación colectivo, sino porque dicho proceso va asociado a un modo de producción industrial que, en demasiadas ocasiones, entra en fricción con la libertad creativa.

Estas premisas me parecen importantes a la hora de entrar a analizar la obra que Masip concibió para el cine mexicano. Porque si, por un lado, es cierto, como ha señalado Bernardo Sánchez Salas¹, que es necesario combatir el prejuicio con que se ha considerado generalmente esa tarea algo más que alimenticia, también lo es, a mi jui-

¹ Bernardo Sánchez Salas, "Paulino Masip, un escritor español en el cine mexicano", *Secuencias*, 7 (octubre 1997), pp. 42-43.

cio, que la capacidad creativa de estos escritores se vio en demasiadas ocasiones cercenada por las exigencias de una industria que hizo excesivas concesiones a la comercialidad. Por ese motivo, con frecuencia resulta tarea harto complicada rastrear el imaginario de Masip en aquellas películas que contaron con la participación literaria del escritor, con excepción, claro está, de *El barbero prodigioso* (Fernando Soler, 1941) y algún que otro título.

En cualquier caso, esa dedicación a un tiempo alimenticia y vocacional a la escritura cinematográfica testimonia un aspecto de la obra literaria de Masip que ya he señalado en otra ocasión²: el proceso de asimilación a la realidad mexicana, hecho hasta cierto punto insólito en una literatura que, como la exiliada, tiene una comprensible propensión a la nostalgia. Una integración que se hará patente en relatos como "Erostratismo" (*De quince llevo una*, 1949) o "Un ladrón" (*La trampa*, 1954), de ambientación mexicana, y que tuvo probablemente su aprendizaje en esa escritura para una industria y un público mexicanos que no entendían de nostalgias ni de derrotas ajenas³. Qué mejor prueba de asimilación que convertirse –aunque fuera en un principio a través de sus hijas, como ha explicado Carmen Masip⁴– en la palabra de los símbolos cinematográficos de la mexicanidad más tópica, como los charros interpretados por Jorge Negrete o Pedro Infante.

ESTADO DE LA CUESTIÓN Y PROBLEMAS METODOLÓGICOS

Hasta hace bien poco no contábamos con un listado más o menos completo de las películas mexicanas en las que, de una manera o de otra, había colaborado Paulino Masip. Uno de los pioneros en el estudio del cine hecho por los republicanos exiliados, Romà Gubern, mencionaba en sus trabajos tan sólo algunos de esos títulos, que han sido repetidos una y

² Juan Rodríguez, "Paulino Masip, una narrativa entre dos mundos", *Ojancano*, 13 (octubre de 1997), pp. 23-32.

³ No es casual el hecho de que no haya prácticamente –con excepción de *En el jardín vacío* (1962), de Jomi García Ascot, película que, por otra parte, nunca se estrenó comercialmente– ninguna cinta que trate el tema del exilio republicano español a pesar de la gran cantidad de profesionales de todo tipo, desde guionistas a escenógrafos y músicos, que ese exilio aportó a la industria cinematográfica mexicana. Puede verse al respecto el todavía imprescindible estudio de Román Gubern, *Cine español en el exilio*, Barcelona, Lumen, 1976.

⁴ "A los pocos meses de llegar a México, empezó a escribir guiones para el cine y con la sensibilidad que tenía para el diálogo, pudo formular modismos sin que nadie notara que por boca de un catalán riojano, hablaban Jorge Negrete, el Chicote o Pedro Infante.

Mi padre salía poco a la calle, así que el contraste con el habla popular del pueblo mexicano lo tenía a través de sus hijas. Nosotras tuvimos maestros y compañeros mexicanos desde el primer día y todos los niños republicanos empezamos a incorporar con gran naturalidad esta segunda lengua a la nuestra, y muchas veces confundíamos el habla de nuestras regiones españolas con las de México...", reproducido por M^{ra}. Teresa González de Garay en su "Introducción" a Paulino Masip, *Seis estampas riojanas*, Logroño, Gobierno de La Rioja

otra vez por quienes nos hemos dedicado al tema⁵. Hace apenas un par de años, el profesor Sánchez Salas vino a poner las cosas en su sitio al cuestionar la, a todas luces, desmesurada cifra de "más de setenta películas"⁶ y a establecer, a través de una minuciosa documentación, el cómputo en cuarenta y dos cintas⁷. A esa cifra se aproximan, con pequeñas variantes, Esteve Rimbau y Casimiro Torreiro en su reciente estudio sobre los guionistas españoles⁸.

Sin embargo, ese listado no está necesariamente cerrado. A él habría que añadir, por lo menos, otra película, *¡Viva mi desgracia!* (1943), una producción de Rodríguez Hermanos, dirigida por Roberto Rodríguez y protagonizada por Pedro Infante, y en cuyos créditos figura Paulino Masip –junto con Elvira de la Mora y A. Sotelo Inclán– como autor de los diálogos⁹. Por otra parte, en ocasiones las diferentes fuentes no se ponen de acuerdo a la hora de atribuir determinados guiones a Masip. Es el caso, por ejemplo, de *La loca de la casa* (Juan Bustillo Oro, 1950), adaptación de la novela homónima de Galdós, y de *Médico de guardia* (Adolfo Fernández Bustamante, 1950), ambas recogidas en los listados de Sánchez Salas y Rimbau-Torreiro, o de *Se le pasó la mano* (Julián Soler, 1952), que Ayala Blanco atribuye al escritor; y, sin embargo, en las fichas de García Riera, no aparece, en ninguna de las tres, el nombre de Masip entre los autores del guión¹⁰. En otras ocasiones,

⁵ Gubern mencionaba únicamente nueve títulos, todos ellos, significativamente, de los años cuarenta: *El barbero prodigioso* (1941), *El verdugo de Sevilla* (1942), *La barraca* (1944), *Lo que va de ayer a hoy* (1945), *No basta con ser charros* (1945), *Los maderos de San Juan* (1946), *Jalisco canta en Sevilla* (1948), *Yo soy charro de levita* (1949) y *Crimen y castigo* (1950) (*Op. cit.*, p. 57). Nada nuevo añadieron al respecto Anna Caballé (*Sobre la vida y la obra de Paulino Masip*, Barcelona, Edicions del Mall, 1987, p. 54), M^{ra}. Teresa González de Garay ("Introducción" a Paulino Masip, *El gafe o la necesidad de un responsable y otras historias*, Logroño, Gobierno de La Rioja, 1992, pp. 33-34), ni quien esto suscribe ("La aportación del exilio republicano español al cine mexicano", *Taifa*, 4 (otoño de 1997), p. 214).

⁶ Pablo Corbalán, "Prólogo" a Paulino Masip, *El diario de Hamlet García*, Barcelona, Anthropos, 1987, p. 11.

⁷ V. Sánchez Salas, *Art. cit.*, pp. 48 y 51-59. El recuento del mencionado crítico oscila entre cuarenta y uno y cuarenta y dos, según se incluya o no en el mismo *El inocente* (1955), película en la que, según Carmen Masip, también colaboró su padre, aunque dicha colaboración no ha podido ser documentada (v. p. 59, nota 59).

⁸ V. Rimbau y Torreiro, *Guionistas en el cine español*, Madrid, Cátedra / Filmoteca Española, 1998, pp. 396-398. El recuento de estos autores es de treinta y seis películas.

⁹ Sobre un argumento original de Chano Urueta y Roberto Rodríguez, con un desarrollo de Ramón Peón y el propio Roberto Rodríguez. Emilio García Riera no lo menciona en la ficha que hace de esa película, hecho que explicaría que tanto a Sánchez Salas como a Rimbau y Torreiro se les haya pasado por alto (v. *Historia documental del cine mexicano*, vol. 2, México, Era, 1969, p. 178).

¹⁰ V. Sánchez Salas, *Art. cit.*, p. 56; Rimbau / Torreiro, *Op. cit.* p. 397; Ayala Blanco, *La aventura del cine mexinano*, Máxico, Era, 1968, p. 443; y García Riera, *Op. cit.*, vol. 4, pp. 208 y 217. Respecto a *Médico de guardia*, Sánchez Salas aclara que la autoría de Masip sólo aparece recogida en el repertorio de la Cineteca Nacional de México (*Íbid.*, p. 56, nota 49). En relación a *Se le pasó la*

simplemente el nombre del escritor, aun reconocido por todas las fuentes, no aparece en los títulos de crédito de la cinta, y Carmen Masip ha explicado que su padre participó esporádicamente en la escritura de algunas películas en cuyos créditos no figura¹¹.

Ello quiere decir que, probablemente, el futuro nos depare aún algunas sorpresas en lo que respecta al catálogo de colaboraciones cinematográficas del escritor, sobre todo si tenemos en cuenta que, ante la dificultad de conseguir buena parte de esa filmografía —la mayoría de esas películas ni siquiera tienen edición en vídeo— la única fuente fiable para llegar a saber algo de ellas han sido las historias del cine mexicano, fundamentalmente la de Ayala Blanco, *La aventura del cine mexicano* y la *Historia documental* de Emilio García Riera, también un exiliado republicano; pero el propio García Riera ha reconocido las deficiencias de la primera edición de su monumental obra —no he podido ver la segunda edición de 1996, convenientemente corregida y aumentada—, cuya información se basa muchas veces en testimonios de segunda mano o en una enorme, aunque no infalible, memoria¹².

Otros de los problemas que se plantea a la hora de abordar la participación de Masip en el cine y que también señala Sánchez Salas es el del tipo de colaboración que tuvo el escritor en cada película. Dado que cada crítico utiliza una terminología diferente (guión, argumento, historia) para la labor de escritura cinematográfica y dado que en muchos casos se produce una clara repartición de tareas entre las diferentes personas que participan en la elaboración del guión cinematográfico, resulta muy difícil precisar cuánto puso Masip de su parte en cada película.

Deberemos, pues, en primer lugar, hacer un paquete aparte con aquellas cintas que, como *El verdugo de Sevilla* (Fernando Soler, 1942, sobre una obra de Pedro Muñoz Seca y Enrique García Álvarez), *La barraca* (Roberto Gavaldón, 1944, adaptación de la novela homónima de Blasco Ibáñez) o *Crimen y castigo* (Fernando de Fuentes, 1950, adaptación de la obra de Dostoievsky), entre otras¹³, son adaptación de una obra literaria preexistente

mano, Sánchez Salas acepta la indicación de Ayala Blanco y la justifica por el parecido de algunos aspectos del argumento de la película con la novela *La aventura de Marta Abril*, que Masip iba a publicar al año siguiente, en 1953 (*Ibid*, p. 57, nota 53).

¹¹ Así lo recoge Sánchez Salas, *Art. cit.*, p. 49.

¹² En una entrevista que, con motivo de la aparición de la segunda edición de su *Historia documental*, se hizo a Emilio García Riera, éste confesaba: "Como dije anteriormente, de toda la producción fílmica del periodo 1929-1966 pude ver aproximadamente un cincuenta por ciento. (...) En algunos casos, como tú sabes, sigo sin poder ver las películas; son aquéllos en los que, en lugar de comentarios, aparece una nota y una sinopsis basada en testimonios ajenos, lo mismo que los créditos. Pero cuando he podido ver las películas he descubierto nuevos errores." V. Eduardo de la Vega Alfaro, "Una historia documental del cine mexicano. Entrevista con Emilio García Riera", *Secuencias*, 5 (octubre 1996), pp. 90-91.

¹³ Otras adaptaciones de Masip fueron *Mamá Ines* (Fernando Soler, 1946), sobre una obra de Enrique Suárez de Deza; *Cuando los padres se quedan solos* (Bustillo Oro, 1948), basada en la pieza teatral *¿Qué hacemos con los viejos?*, de José Lucio; *La loca de la casa* (Bustillo Oro, 1950), según la obra teatral homónima de Pérez Galdós; *Un gallo en corral ajeno* (Julián Soler, 1951), basada en

—con excepción, por supuesto, de *El barbero prodigioso*— en las que la aportación de Masip consistió en traducir de un lenguaje narrativo o dramático a otro cinematográfico.

En el otro extremo, hay que intentar dilucidar cuáles fueron las películas basadas en argumentos o historias originales de Masip, independientemente de si fue el propio escritor quien escribió totalmente el guión o tan solo colaboró en él. Sánchez Salas, siguiendo la catalogación de Emilio García Riera, destaca doce películas de cuyos argumentos originales sería autor Masip en solitario¹⁴. De éstas, Masip fue responsable absoluto del guión —es decir, del argumento y de la adaptación, según la terminología de García Riera— en tan solo seis: *El barbero prodigioso*, *Hasta que perdió Jalisco*, *Los maderos de San Juan*, *Conozco a los dos*, *El seminarista* y *Las tres Elenas*¹⁵. Pero tampoco deben desdeñarse aquellas películas cuya creación compartió con otros guionistas y en las que la participación de Masip, aunque más diluida, pudo ser también importante¹⁶. En todas estas debería centrarse el análisis de la aportación de Paulino Masip al cine mexicano, pues en el resto de su tarea como adaptador —esto es, como autor del guión a partir de una historia previa—, muchas veces compartida, a pesar de aprovechar su gran capacidad como dialoguista y dramaturgo, será difícil encontrar siquiera los rescoldos de su mundo creativo¹⁷.

una obra de Adolfo Torrado; *Ahí viene Martín Corona* y *El enamorado* (*Vuelve Martín Corona*) (Miguel Zacarías, 1951), sobre el serial radiofónico de Álvaro Gálvez y Fuentes; *Canción de cuna* (Fernando de Fuentes, 1952), adaptación de la obra homónima de Gregorio Martínez Sierra; y *La intrusa* (Miguel Morayta, 1953), sobre la novela radiofónica de Caridad Bravo Adams.

¹⁴ Son las siguientes: *El barbero prodigioso* (Fernando Soler, 1941), *Lo que va de ayer a hoy* (Juan Bustillo Oro, 1945), *Hasta que perdió Jalisco* (Fernando de Fuentes, 1945), *No basta ser charro* (Juan Bustillo Oro, 1945), *Las colegialas* (Miguel M. Delgado, 1945), *La devoradora* (Fernando de Fuentes, 1946), *Los maderos de San Juan* (Juan Bustillo Oro, 1946), *Conozco a los dos* (Gilberto Martínez Solares, 1948), *Jalisco canta en Sevilla* (Fernando de Fuentes, 1948), *El seminarista* (Roberto Rodríguez, 1949), *Las tres Elenas* (Emilio Gómez Muriel, 1953) y *Pancho López* (René Cardona, 1956) (v. Sánchez Salas, *Art. cit.*, p. 49). Sin embargo, según García Riera, la autoría de *Jalisco canta en Sevilla* fue compartida con Adolfo Torrado (*Op. cit.*, vol.3, p. 299).

¹⁵ Aunque en el caso de *El seminarista* figura como autor de los diálogos Carlos González Dueñas (García Riera, *Op. cit.* vol. 4, p. 37).

¹⁶ Me refiero a *Yo soy charro de levita* (Gilberto Martínez Solares, 1949), cuyo argumento comparte con Guzmán Águila; *Las tandas del principal* (Juan Bustillo Oro, 1949), escrita con el propio Bustillo Oro; *Pena, penita, pena* (Miguel Morayta, 1953), con Alejandro Verbitzky; *Dios los cría* (Gilberto Martínez Solares, 1953), también con Alejandro Verbitzky; *El crucifijo de piedra* (Carlos Touissant, 1954), cuyo argumento escribió un equipo compuesto por, además del director de la película y del propio Masip, Mario García Camberos y Alfonso Rosas Priego; y *Lo que pasó a Sansón* (G. Martínez Solares, 1954), con argumentos de Masip y Verbitzky;

¹⁷ Masip figura como autor de las siguientes adaptaciones: *Cuando viajan las estrellas* (Alberto Gout, 1942), adaptación y diálogos sobre un argumento del propio Gout; *Viva mi desgracia* (Roberto Rodríguez, 1943), diálogos con Elvira de la Mora y Sotelo Inclán; *Fantasia ranchera* (Juan José Segura, 1943), adaptación, junto con Adalberto Elías González, sobre un argumento de Antonio Gomezanda; *Capullito de alhelí* (Fernando Soler, 1944), adaptación, sobre un argumento de Miguel Zacarías; *La*

LA LLEGADA DE MASIP AL CINE MEXICANO

En dos cartas fechadas en 1943 y que se conservan en el Archivo de la Fundación Max Aub de Segorbe (v. Apéndice), Masip explica a su amigo de modo pormenorizado cómo comenzó su dedicación al cine. Las cartas están motivadas por una queja de Eduardo Ugarte, quien, al parecer, había reprochado a Masip haber sido el causante de su despido de la productora Films Mundiales. La protesta debió de llegar a Aub —aunque no se conserva en el mencionado archivo ninguna carta de Ugarte¹⁸— y éste se dirigió a Masip para pedirle una explicación al respecto. Masip, notoriamente molesto por el rumor, se defiende explicando con todo detalle las circunstancias que le llevaron a trabajar para la productora y su relación con Ugarte.

Al parecer, en el mes de noviembre de 1940, esto es, pocos meses después de su llegada a México, fue Elena Palacios a casa del escritor para comunicarle que la gran dama de la escena mexicana, Esperanza Iris, andaba buscando un escritor español que le hiciera un argumento cinematográfico y que le había recomendado. Debido a esa propuesta, Masip entró en contacto con el productor Agustín J. Fink, cuya amistad se acrecentó en los meses siguientes, hasta el punto de que, en un viaje que el productor hizo a Hollywood, llevó con él un par de historias de Masip, entre ellas la adaptación de *El hombre que hizo un milagro*.

Al regresar de Hollywood, allá por el mes de abril de 1941, Fink se hizo cargo de la productora Films Mundiales, de la que formaría parte Masip, después de realizar para Fernando Soler la adaptación de *El hombre que hizo un milagro* que luego se convertiría en *El barbero prodigioso*. Por ese argumento cobraría el escritor tres mil pesos —un precio relativamente bajo, según le reprocharía más tarde el propio Fink— que, junto a la colaboración semanal en una revista¹⁹ y los diversos proyectos que había puesto en marcha con Fernando

selva de fuego (Fernando de Fuentes, 1945), adaptación, junto con el director, sobre una historia de Antonio Médez; *El tigre de Jalisco* (René Cardona, 1946), adaptación, sobre un argumento de Pedro Neyra y Pablo Sánchez Mora; *Un gallo en corral ajeno* (Julián Soler, 1951), adaptación, sobre un argumento de Adolfo Torrado; *Paco el elegante* (Adolfo Fernández Bustamante, 1951), adaptación, con Fernández Bustamante, sobre una historia de éste; *Los hijos de María Morales* (Fernando de Fuentes, 1952), adaptación, junto con Ernesto Cortázar, sobre un argumento de Fernando Méndez; *Me perderé contigo* (Zacarías Gómez Urquiza, 1953), adaptación, con Luis Moya, sobre un argumento de Ángel y Luis Moya; *Escuela de vagabundos* (Rogelio A. González, 1954), adaptación, con Fernando de Fuentes, de un argumento de John Jevne; y *Donde las dan las toman* (Juan Bustillo Oro, 1957), en cuyos diálogos colabora con Enrique Uthoff, en un guión de Humberto Gómez Landero y Bustillo Oro.

¹⁸ Tampoco menciona el episodio, ni la polémica relación de Ugarte con Films Mundiales, Juan Antonio Ríos Carratalá en sus trabajos sobre el escritor; v. "Un amigo "raro" de Max Aub: Eduardo Ugarte", en Cecilio Alonso (edit.), *Actas del Congreso Internacional "Max Aub y el laberinto español"*, Vol. 2, Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 1996, págs. 779-786; y *A la sombra de Lorca y Buñuel: Eduardo Ugarte*, Alicante, Universidad de Alicante, 1995.

¹⁹ Diversos críticos han mencionado la colaboración habitual de Masip en la revista *Cinema Reporter* y el propio García Riera cita de un artículo del escritor en dicha publicación (v. nota 22). No he podido localizar por el momento, ni en España ni en México, una colección completa de *Cinema Reporter*, y en los números examinados no ha aparecido ningún artículo firmado por Paulino Masip.

Soler, daban un vuelco a la penuria económica en la que había vivido desde su llegada a México y abrían la posibilidad de una dedicación profesional en la industria del cine. Todavía colaboraría Masip con Fernando Soler en otras tres películas entre 1941 y 1945²⁰.

Pero en seguida iba el escritor a diversificar su dedicación al cine mexicano. A finales de julio de 1941, una vez terminado el guión de *El barbero prodigioso*, Masip es contratado por Films Mundiales "como adaptador y autor de asuntos cinematográficos". Dicho fichaje supuso su primer trabajo como escritor fijo de una productora cinematográfica. Sin embargo, y sin que se sepa muy bien el porqué, su colaboración con la compañía que dirigía Agustín J. Fink no fue demasiado prolongada. De hecho tan sólo escribió para ella dos películas: *Cuando viajan las estrellas* (Alberto Gout, 1942), de la que fue autor de la adaptación y los diálogos; y *El verdugo de Sevilla* (Fernando Soler, 1942), en la que adaptó una pieza homónima de Pedro Muñoz Seca.

Debemos suponer que en mayo de 1943, cuando Masip escribe a Max Aub, todavía está en nómina de Films Mundiales, pues no hay nada en esas cartas que haga referencia a una ruptura. Y, sin embargo, en septiembre de 1943 —fecha en que empieza su rodaje— ya habría trabajado en el guión de *¡Viva mi desgracia!* (Roberto Rodríguez, 1943), producida por Rodríguez Hermanos; y en diciembre de ese mismo año, colabora también en *Fantasia ranchera* (Juan José Segura, 1943), una producción de Interamericana Films. Aunque es posible que esos trabajos no fueran incompatibles con su vinculación contractual a Films Mundiales, no deja de ser significativa esa alternancia. Cabe considerar, además, la posibilidad de que, a lo largo del año 1943, Masip trabajara en otros guiones para Films Mundiales que no llegarían a rodarse dada la temprana muerte del productor Agustín J. Fink, fallecido el 1 de mayo de 1944, y del proceso de fusión de la productora que éste dirigía con CLASA, que se consuma a principios de 1946.

Después de escribir un par de trabajos para Interamericana Films —la ya mencionada *Fantasia ranchera*, de Juan José Segura en 1943 y la muy premiada *La barraca*, de Roberto Gavaldón, en 1944—, Masip empezará una larga colaboración con el productor Jesús Grovas, primero en la firma Producciones Grovas —"los amos de la taquilla", según se leía en las cabeceras de las películas— y, a partir de 1945, en Producciones Diana, compañía creada por Grovas y en la que tenían también intereses los directores Miguel Zacarías, Fernando de Fuentes y Juan Bustillo Oro —con los que nuestro escritor trabajará a menudo—; para esas dos productoras escribiría Masip, entre 1945 y 1955, casi la mitad de su filmografía, que alternará con trabajos puntuales para otras firmas²¹.

²⁰ Éstas fueron, además de *El barbero prodigioso* —que se rodó a partir del 29 de agosto de 1941 y fue estrenada el 29 de enero de 1942—, la adaptación de la obra homónima de Pedro Muñoz Seca, *El verdugo de Sevilla* (1942) —probablemente el proyecto que debía de tener entre manos Masip cuando se reencontró con Fink, pues esta película se rodaría en julio de 1942, y que acabó siendo producida ya por Films Mundiales—, *Capullito de alhelí* (1944) y *Mamá Inés* (1945).

²¹ Para Producciones Grovas Masip escribió cuatro películas: *Capullito de alhelí* (Fernando Soler, 1944), *Las colegialas* (Miguel M. Delgado, 1945), *La devoradora* (Fernando de Fuentes, 1946) y *Pancho López* (René Cardona, 1956); mientras que para Producciones Diana fueron dieciséis en total

PRIMERA APROXIMACIÓN A LA FILMOGRAFÍA DE MASIP

En el momento en que Paulino Masip inicia su carrera como escritor cinematográfico, se inicia lo que los críticos han considerado la Edad de Oro del cine mexicano, así llamada, fundamentalmente, porque serán éstos los años de crecimiento y consolidación de una industria que se situará a la cabeza en el mundo de habla hispana. El crecimiento continuado de la producción mexicana a lo largo de la década de los cuarenta se vio favorecido por la parálisis prácticamente absoluta que la Segunda Guerra Mundial impuso a la industria norteamericana, principal competidora en el continente, que incluso desviará una parte de su capital hacia México.

Pero ese florecimiento de la industria no siempre llevó aparejada la calidad de las cintas. Casi todos los críticos coinciden en presentar el cine mexicano de los años cuarenta y cincuenta como un cine en busca de su propia identidad, excesivamente entregado a la comercialidad y en el que no abundan las obras innovadoras y arriesgadas. Si, por un lado, durante los años de la guerra, la adaptación de obras de la literatura universal se aprovecha de la falta de control sobre los derechos de autor y da lugar a un cine ajeno a la idiosincrasia mexicana y que no siempre estuvo a la altura de las obras que adaptaba²², por el otro, dicha idiosincrasia sólo había hallado refugio, desde el éxito de *Allá en el Rancho Grande* (Fernando de Fuentes, 1936), en su faceta más tópica, el género ranchero; y junto a éste, la comedia y el melodrama burgueses dominaban las carteleras mexicanas durante los años cuarenta y buena parte de los cincuenta. Es decir, el desarrollo capitalista de la industria, con algunos problemas añadidos como el monopolio de la exhibición en manos de capital norteamericano, provocó un aumento en el volumen de negocios (México pasa de las 37

las cintas en las que colaboró el escritor: *Hasta que perdió Jalisco* (Fernando de Fuentes, 1945), *La selva de fuego* (Fernando de Fuentes, 1945), *No basta ser charro* (Juan Bustillo Oro, 1945), *Mamá Inés* (Fernando Soler, 1946), *Los maderos de San Juan* (Juan Bustillo Oro, 1946), *Jalisco canta en Sevilla* (Fernando de Fuentes 1948), *Las tandas del Principal* (Juan Bustillo Oro, 1949), *La loca de la casa* (Juan Bustillo Oro, 1950), *Médico de guardia* (Adolfo Fernández Bustamante, 1950), *Paco el elegante* (Adolfo Fernández Bustamante, 1951), *Los hijos de María Morales* (Fernando de Fuentes, 1952), *Canción de cuna* (Fernando de Fuentes, 1952), *Pena, penita, pena* (Miguel Morayta, 1953), *La intrusa* (Miguel Morayta, 1953), *Escuela de vagabundos* (Rogelio A. González, 1954) y *Lo que le pasó a Sansón* (Gilberto Martínez Solares, 1955). A ellas habría que añadir los trabajos para las productoras de Fernando de Fuentes (*Crimen y castigo*, Fernando de Fuentes, 1950) y Miguel Zacarías (*Aquí viene Martín Corona*, Miguel Zacarías, 1951 y *El enamorado* (*Vuelve Martín Corona*), Miguel Zacarías, 1951).

²² En relación a las numerosas y baratas adaptaciones de obras de la literatura universal que aprovechando el desconcierto de la guerra menudean en el cine mexicano de ese momento, Masip escribe que el cine nacional sólo se universalizará "de una manera que es, al mismo tiempo, la más fácil, la más cómoda y la que conviene a propios y extraños. Consiste sencillamente en que se mexicanice cada día más, en que penetre más profundamente en las entrañas del país, en que sea expresión de lo más genuino de la raza y muestra de las más vigorosas características nacionales, que sea como es su pintura, su novela, su poesía" ("La universalidad del cine mexicano", *Cinema Reporter*, marzo de 1943; citado por García Riera, vol. II, p. 113; lo recoge también Sánchez Salas, *Art. cit.*, p. 44).

cintas producidas en 1941 a las 124 de 1950), pero casi siempre coartó la libertad creativa y la capacidad de innovación de sus guionistas y directores.

Ante ese desalentador panorama, en noviembre de 1944, el también exiliado Álvaro Custodio, que acababa de trasladar su domicilio de Cuba a México, reflexionaba en las páginas de la revista *Cinema Reporter* acerca de las carencias del cine mexicano:

"Ante todo –y en su conjunto–, la falta más grave de la producción cinematográfica nacional es su debilísima preocupación artística. (...) priman [sobre los verdaderos artistas] los hábiles hombres de negocios, los intuitivos de la taquilla, los escasamente preparados y los directores y actores al servicio de las intenciones puramente comerciales de aquéllos. (...)

En la producción nacional se descubre fácilmente un supersticioso horror a la originalidad. Me decía uno de los directores mexicanos más inteligentes (...) que hasta ahora no se ha filmado más que un solo argumento en los años que este cine tiene de vida, al que se siguen dando vueltas y revueltas para que parezca distinto."

En cuanto a "lo que le sobra al cine mexicano", continuaba el mencionado crítico:

"En primer lugar, le sobra falsedad en el tratamiento de sus temas, en lo que coincide en buena parte con el cine norteamericano. Ese ambiente ficticio que suele presentar, como si la vida no tuviera más que un aspecto sentimentaloides y ramplón, o excesivamente grotesco, huyendo deliberadamente de la realidad, lo hace caer la mayoría de las veces en mojigatería o en una comicidad barata. (...)

Y le sobra al cine mexicano cierta inclinación, acentuada a medida que parece adquirir importancia, al exclusivismo, como si ya pudiera bastarse a sí mismo con los elementos que ahora posee. La necesidad de renovación y progreso exige una constante búsqueda de valores nuevos (...). Encerrarse en sí mismo, poniendo todo obstáculo al que quiere llegar a él con ideas originales y frescas, es venir a caer en el conocido cuento de la gallina de los huevos de oro. A ello contribuye el exceso de directores que se cuecen malamente sus propios argumentos."²³

No estaba, pues, el panorama como para que Paulino Masip anduviera con veleidades intelectuales. De las cuarenta y tres cintas catalogadas, dieciséis pueden considerarse comedias pertenecientes al género ranchero en sus múltiples variantes; trece son comedias urbanas y otras trece melodramas. Mención aparte merece la adaptación de *La barraca* (1944) que, por su calidad, ostentaría en solitario la categoría de drama. Como puede apreciarse fácilmente, apenas se aparta Masip de esa senda trillada por las exigencias de la

²³ Álvaro Custodio, "Lo que le falta y lo que le sobra al cine mexicano", *Cinema Reporter*, 11 de noviembre de 1944; citado por Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano*, vol. II, México, Era, 1970, pp. 209-211.

industria y del público, algo comprensible si tenemos en cuenta su profesionalización, lo que no implica que el escritor no realizara con rigor su trabajo y no aportara en más de una ocasión algo de calidad a esos géneros gastados.

Además, como apuntaba el propio Álvaro Custodio en sus últimas palabras, el tradicional "amurallamiento" –como lo ha denominado García Riera²⁴– del cine mexicano había impedido a muchos refugiados republicanos –tanto escritores como directores, actores o técnicos– integrarse normalmente en la industria. Desde mediados de los años cuarenta los sindicatos impusieron la política de puertas cerradas a los numerosos inmigrantes –no sólo a los republicanos españoles– que intentaban abrirse camino en el medio. En marzo de 1945, en una carta abierta a Mario Moreno "Cantinflas" –a la sazón secretario general del Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica (STPC)–, se lamentaba León Felipe de los vetos impuestos a los recién llegados:

"Por la justicia y la libertad he caminado yo también mucho por el mundo y he querido dar por ellas hasta mi pobre sangre de juglar. Porque yo también soy un clown, un pobre clown que ha llegado a México en esta época para sentir por primera vez en mi vida que no tengo libertad, que no puedo trabajar en mi oficio, que no puedo hacer aquello para lo que he nacido, porque los sindicatos me cierran las puertas de la justicia más elemental. (...) Todo se lo ha llevado el cine –usted lo sabe mejor que yo– el teatro o la pista. Y el clown lo mismo que el poeta, no tiene ya más escenario que la pantalla.

A mí esto no me molesta ni me inquieta, me gusta la pantalla más que el anillo de arena y que el proscenio, porque sé que todo el *quid* del arte está en contar bien un cuento y en lograr que ese cuento llegue al mayor número de personas. El cine no es más que una máquina de contar cuentos y de llevar ese cuento a todas las latitudes de la tierra (...).

Yo necesito la pantalla para hacer mi *número*... un pequeño cuento que he inventado, y quiero que lo oigan en todos los rincones del planeta. (...) Lo tengo todo, todo... y no me falta más que la pantalla. ¡La pantalla!... Y no la tendré nunca, porque no pertenezco al sindicato."²⁵

Bastantes años después, el director Alejandro Galindo todavía atribuía a la "concurrentia de los refugiados" la pérdida de rumbo del cine mexicano:

"Hacer de un infante –el cine mexicano–, prácticamente recién nacido, un ente que pudiera y supiera expresarse. Esa finalidad no se logró ni se ha logrado aún, puesto que cuando el infante empezaba a gatear llegaron por el oriente unos hombres blancos y barbados –barba crecida por la larga travesía–, y aunque no vestían armadura ni venían como refuerzos para un conquistador, llegaban sí armados con ideas y costumbres muy diferentes a las que aquí apenas empezaban a tomar forma, las traídas por la reciente revolución, la que todavía estaba en marcha."

²⁴ Emilio García Riera, *Op. cit.*, II, p. 9.

²⁵ León Felipe, en *Cine Mexicano*, 17 de marzo de 1945; citado por Emilio García Riera, *Op. cit.*, III, 1971, pp. 16-17.

"Los de España venían con el recuerdo fresco de tres años de sangre y lucha, siglos de gran teatro e historia, imágenes de fiestas, manolas, chulos y bailaroes, "chatos" de manzanilla, batir de palmas y alegría. (...) Los refugiados españoles en México cargaban sobre sus espaldas varios siglos de historia y de cultura europea; en consecuencia su mirada, sus sentimientos y corazón estaban vueltos hacia la península, en tanto nosotros aquí en México con una cultura rota y desaparecida y otra, la de la Colonia, cuya herencia fue, bien vista, muy pobre. Una lengua hermosa pero todavía balbuceante y una religión que predica la tolerancia y la sumisión."²⁶

Claro que no fue ese exactamente el caso de Paulino Masip. Su temprana llegada a México y su inserción profesional en 1941, justo cuando la puerta se estaba cerrando, permitieron que, convenientemente sindicado, el escritor pudiera realizar y firmar sus trabajos sin demasiados problemas. Por otra parte, su enorme capacidad de adaptación al medio, apoyada en un excelente oído para el habla cotidiana, facilitó que Masip escribiera, ya desde el primer momento, películas que no desentonaban en nada con los tópicos imperantes en el cine mexicano de la época, como lo demuestra su dedicación a un buen número de comedias rancheras que protagonizaron Jorge Negrete o Pedro Infante, por citar tan sólo a dos de los charros más famosos.

Aun así, su nombre nunca ha figurado en la nómina de los Premios Ariel, pese a haber recibido *La barraca* (Roberto Gavaldón, 1944) el galardón a la mejor adaptación y pese a ser públicamente reconocida su participación en el guión de la película.

A tenor de todo lo expuesto anteriormente se comprenderá la dificultad de dar al amplio catálogo de guiones que Paulino Masip escribió para el cine mexicano una coherencia y un sentido. Las circunstancias en las que dicha obra fue escrita, unidas a la dificultad de conseguir copias de las películas²⁷, hacen que este trabajo sea solamente una primera aproximación que deberá ser completada en el futuro tanto por el que esto suscribe como por todos aquellos que en algún momento se han interesado por la tarea cinematográfica de Masip. Por ese motivo, he optado por realizar una aproximación a algunos de los trabajos realizados por el escritor, como muestra de su aportación a un arte y a una industria en los que supo encontrar acomodo.

El barbero prodigioso (1941)

Probablemente la más personal de cuantas películas escribiera Masip para el cine mexicano fue *El barbero prodigioso*, no sólo porque tanto el argumento como el guión corrie-

²⁶ Alejandro Galindo, *El cine mexicano*, México, Edamex, 19862, pp. 64, 81-82.

²⁷ Debo agradecer la labor de rastreo realizada por Carlos Álvarez Ramiro en México y la amabilidad del licenciado Alfonso Rosas Priego que me facilitó generosamente una copia de *El crucifijo de piedra*.

ran a cargo del propio Masip, sino fundamentalmente porque estaba basada en una pieza teatral del escritor, *El hombre que hizo un milagro* (1944)²⁸, y eso implicaba el necesario respeto hacia un texto que había sido concebido al margen de las exigencias comerciales de la industria cinematográfica aunque, como veremos, esas exigencias dejaron también su huella en la película.

El debut cinematográfico de Masip no pudo ser mejor, pues la cinta, al parecer, fue bastante bien acogida por la crítica. Xavier Villaurrutia, que atribuía todos los defectos de la misma a la dirección, destacó en su momento la tarea de Masip como dramaturgo y adaptador:

"Tiene este film, desde luego, una ventaja sobre la gran mayoría de los que se producen en México; la de contar con un argumento; con un argumento pensado y distribuido y desarrollado por un autor que conoce la técnica dramática. Y esto es —aunque no todos los productores mexicanos lo admiten— la piedra de toque de la cinematografía. El autor de la farsa que en su adaptación cinematográfica lleva el título de *El barbero prodigioso* es Paulino Masip que hace, en México, sus primeras armas como autor cinematográfico.

(...) Teatralmente, *El hombre que hizo un milagro* es una obra considerable y aún esperamos verla en escena. La adaptación cinematográfica prolonga, necesariamente, algunas líneas y escenas de la obra teatral, pero conserva, felizmente, la médula del asunto. Maliciosa, irónica, intencionada, la farsa de Paulino Masip divierte y entretiene, y, puesto que se trata de una sátira que no sólo se queda en la superficie sino que se adentra, a veces, en el alma oculta del personaje central, hace pensar seriamente en algunos de sus tópicos.

(...) Añádase a esto que la obra está dialogada con soltura y gracia y tendremos, al menos para el autor, un saldo muy favorable."²⁹

El argumento que tanto gustó a Villaurrutia contaba la historia de Benedito Sánchez (Fernando Soler), barbero del pueblo de San Ramón, que vive tranquilamente despreciado por su esposa, por su suegra y por la mayor parte del pueblo porque evidencia una sensibilidad especial y tiene algunas veleidades filosóficas y poéticas. El único que lo entiende es su amigo Tomás, el poeta local, quien lo considera "un hombre extraordinario", "la única persona con quien se puede hablar en este pueblo". Pero cierto día entra en la barbería un ciego (Miguel Inclán, quien también haría el papel de ciego en *Los olvidados* de Luis Buñuel) y al lavarle Benedito la cabeza el hombre recupera la vista. Rápidamente corre la voz del "milagro" realizado por el barbero y éste empieza a provocar entre sus conciuda-

²⁸ Bernardo Sánchez Salas ha explicado que Fernando Soler había estado a punto de llevar a las tablas —como director e interpretando a Benedito Sánchez— esa obra escrita por Masip ya en el exilio mexicano, pero el proyecto, pese a estar muy avanzado, había fracasado; Soler, sin embargo, no se dio por vencido y propuso a Masip su adaptación para el cine. Da cuenta también Bernardo Sánchez de otra versión cinematográfica realizada en Argentina por Luis Sandrini en 1958 con el título original de *El hombre que hizo un milagro* (v. *Art. cit.*, p. 52, nota 41).

²⁹ Xavier Villaurrutia, *Así*, 7 de febrero de 1942; recogido por García Riera, *Op. cit.*, vol. II, pp. 33-34.

danos una mezcla de miedo y de respeto. El pueblo acude a él para que continúe haciendo milagros, pero Benedito se resiste y sus palabras empiezan a despertar sospechas de ser subversivas entre las fuerzas vivas de San Ramón. Cuando la fama de Benedito sale de los límites del pueblo, acudirán a visitarle los personajes más extraños movidos por oscuros intereses. Entre ellos Fanny, una turista norteamericana amante de las sensaciones fuertes, que busca el contacto de Benedito con una mezcla de terror y superstición y quiere llevárselo a la ciudad. También acude un prestigioso oculista que explica científicamente lo que todos habían tomado por "milagro", circunstancia que tranquiliza notablemente al barbero. Pero como el pueblo le sigue presionando para que haga milagros, Benedito, animado por Tomás, acaba fugándose con Fanny. Ya en la ciudad, el protagonista se integra en la vida lujosa de la gringa; pero la fortuna de la muchacha está a punto de irse a pique porque ha sido invertida en una explotación minera que no acaba de dar sus frutos. Ante el riesgo de que los inversores se retiren, Fanny utilizará la fama de milagrero que tiene Benedito para tranquilizarles y ganar tiempo: pone ante el barbero una serie de piedras procedentes de distintos yacimientos para que éste determine cuál es el más productivo. El barbero escoge una piedra al azar y acierta, con lo que la fortuna de Fanny se incrementa considerablemente y Benedito es nombrado presidente de la compañía. Pero cierto día Benedito encuentra a Fanny con Octavio y ésta le confiesa que es su novio; ante los celos de aquél, Fanny se burla del barbero y éste, que se percata de que ha sido utilizado por la muchacha, maniobrará con los inversores de la compañía para hacerse con las acciones de aquélla. Dos años después, Benedito regresa triunfal a San Ramón para inaugurar el centro oftalmológico que ha donado al pueblo y se reconcilia con su esposa.

Indudablemente en este argumento –y, por supuesto, en la pieza teatral que lo sustenta– resulta fácil encontrar algunos de los temas que interesan a Masip en esos años. Quizás uno de los más llamativos sea la misma configuración del protagonista. Benedito se reconoce a sí mismo como un hombre abúlico, sin voluntad, con escasa ambición social, que vive "abrumado y empequeñecido" –como dice Tomás–, por su mujer y su suegra. Benedito confiesa a su amigo que le falta "algo por dentro", un "resorte" y eso le impide hacer muchas cosas; "la máquina del mundo –afirma– se mueve sin mi permiso, y yo no puedo evitarlo", hecho que –añade– le causa una angustia paralizadora.

Ni que decir tiene que la configuración de este personaje recuerda extraordinariamente, salvando las distancias, a Hamlet García, otro personaje abúlico y sometido a la tiranía doméstica de su esposa Ofelia, quien también le reprocha su falta de ambición. He dicho salvando las distancias porque el carácter intelectual de Hamlet y el hecho de que el protagonista sea al mismo tiempo el narrador de la novela lo convierte en un personaje mucho más complejo. En la película que nos ocupa –y en la pieza teatral que la inspira– predomina el tono farsesco y de comedia, que se sustenta en el contraste entre la profesión y formación del personaje y su sensibilidad y aspiraciones intelectuales.

Pero, como también le sucede a Hamlet García, Benedito verá alterada su tranquila y cómoda vida cotidiana con un acontecimiento inusual, en este caso el "milagro", que extraerá de su personalidad registros insólitos y desconocidos. "El mundo ha perdido el

equilibrio, se ha puesto patas arriba", dice Benedito abrumado por la responsabilidad de haber hecho un milagro; e inmediatamente confiesa su temor: "tengo miedo de mí", a lo que Tomás le responderá animándole a reconocerse en su nueva identidad: "Ya no estás solo, Benedito, estás contigo".

Efectivamente, algo ha cambiado en la existencia de Benedito pues a partir de ese momento se enfrenta a todos aquellos que lo habían tenido subyugado y oprimido; se enfrenta a su mujer y a su suegra, se enfrenta a los golfos del pueblo que atemorizados ante el cambio huyen despavoridos, e incluso empieza a despertar en las fuerzas vivas –el alcalde le ha puesto una multa "por transgredir las leyes naturales que rigen en este distrito sin permiso de las autoridades"– un cierto temor ante la posibilidad de que pueda presentarse a las elecciones y ganarles; como algunas de las pálabras que Benedito ha pronunciado ante el pueblo pueden tener una lectura política, Don Hermógenes y Don Zenón, rivales políticos hasta ese momento, se unen para combatir a quien amenaza el sistema: "Benedito trae a la vida pacífica de este pueblo el desorden y la demagogia", dice don Hermógenes; "un hombre que hace un milagro es un peligro, es un rebelde", contesta el alcalde.

El "milagro" ha reafirmado la personalidad y la voluntad del antes débil Benedito, del mismo modo que la guerra obliga a Hamlet García a actuar. O, mejor dicho, el milagro no reside ya únicamente en la curación del ciego, sino que el verdadero milagro es la transformación sufrida por Benedito, la aparición de ese "resorte" –la voluntad– que faltaba al barbero. Antes del "milagro", explica éste a su madre, hubiera vendido su alma al diablo por ese resorte que le faltaba; ahora ya lo tiene, un "extraño poder" que ha sometido a su mujer y a su suegra.

Esa transformación no tendrá ya marcha atrás; aun cuando el oculista demuestra que, en realidad, no ha habido curación milagrosa, la recién adquirida voluntad de Benedito va a ser tan firme que no perderá la seguridad en sí mismo. "Ya estoy de vuelta", afirma el barbero tras conocer el diagnóstico, pero cuando su mujer y su suegra pretenden volver al equilibrio anterior, Benedito las vuelve a poner en su sitio, pues no ha perdido el "resorte". Las palabras del barbero adquieren en este momento una dimensión social, casi mesiánica:

"Esta energía me la han fabricado ellos, todos los que estos días me han hecho sufrir asqueado de tanta codicia. Mientras el misterio estuvo presente, yo hubiera querido salvarlos de su miseria. Ahora no, ahora es distinto. Ahora vamos a jugar todos con cartas iguales, el misterio arriba, lejos, y aquí un pleito de hombres y mujeres. He aprendido mucho en estos días."

Quizás por ese motivo choca aún más el diferente desenlace que Masip concibió para la película. Como ya señaló en su momento la profesora González de Garay, la fidelidad al texto dramático mantenida en toda la cinta –más allá de la necesaria mexicanización³⁰ y

³⁰ Aunque escrita, al parecer, ya en el exilio mexicano, la acción de *El hombre que hizo un milagro* se desarrollaba en "una plaza de pueblo castellano" (v. *El hombre que hizo un milagro*, México,

de la supresión de muchos de los elementos poéticos y simbólicos de la obra— se rompe al final de la misma con ese episodio en la ciudad, el regreso de Benedito a su pueblo y la "inverosímil" reconciliación con su esposa³¹. Se trata, sin duda, de una concesión a la comercialidad esas secuencias que añaden un toque de comedia galante, al modo de Hollywood, que en la ambientación rural del argumento original no cabía.

Pero más preocupante todavía que esa concesión a la industria me parece la transformación que padece el personaje de Fanny. La huida final de Benedito con la norteamericana en la obra de teatro tenía ese talante liberador de la vida sometida que, hasta ese momento, había llevado el abúlico barbero. Fanny, como Marta Abril algunos años después, representa la mujer libre —aunque un tanto frívola—, que conjuga inteligencia y belleza y que no se somete a los convencionalismos sociales. Pero el giro que da la película la convierte en un ser hipócrita e interesado, cruel incluso con el pobre Benedito, que regresará escarmentado a la ortodoxia de su matrimonio. No me parece descabellado afirmar que ahí empiezan las restricciones que la industria cinematográfica mexicana impondrá en lo sucesivo a la tarea creativa de Masip hasta casi ocultarla en la maraña de los tópicos y las convenciones.

Una cata en el melodrama: *La devoradora* (1946)

Con esta producción de Jesús Grovas dirigida por Fernando de Fuentes, puso Masip su granito de arena en la fama de María Félix como *femme fatale*. La película, cuyo argumento y guión literario es obra del escritor, desarrolla una historia de pasiones desatadas, concebida especialmente para el lucimiento de la actriz que encarnará una susurrante Diana de Arellano, "la devoradora"³².

A su regreso de Nueva York, donde ha estado ampliando sus estudios de medicina, Miguel Iturbe (Luis Aldás) se encuentra con la noticia de que su tío, don Adolfo (Julio Villarreal) —prácticamente, su padre, pues Miguel es huérfano— tiene intención de casarse

Atlante, 1944, p. 9); es lógico, pues, que al realizar la adaptación cinematográfica Masip ubicara la acción en México y tradujera al mexicano todos los aspectos cotidianos del guión; así lo exigía, sin duda, la industria, pero también podría considerarse ese detalle como un rasgo más de la aclimatación del escritor a que hacía referencia al principio de estas páginas.

³¹ V. M^a. Teresa González de Garay, "Introducción" a Paulino Masip, *El gafe...*, pp. 32-33.

³² Así define Jorge Ayala Blanco a ese arquetipo melódramático: "La afluyente de las devoradoras se integra con personajes muy disímbolos. Allí están Gloria Marín, la adúltera de *Crepúsculo* y de *El socio*; Dolores del Río, la manicurista fratricida de *La otra*; (...) y, por encima de todas ellas, María Félix, *Doña Bárbara*, *La mujer sin alma*, *La devoradora*, *La mujer de todos*, *La diosa arrodillada* y *Doña Diabla*. Herederas aprovechadas y materialistas de *La mujer del puerto*, las devoradoras son vampiresas despiadadas y vengativas, sin escrúpulos sexuales y usurpadoras de la crueldad masculina; esclavistas bellas e insensibles; supremos objetos de lujo, hienas queridas; hetairas que exigen departamento confortable y cuenta en el banco para mejor desvirilizar al macho." (*La aventura del cine mexicano*, p. 135)

con una mujer mucho más joven que él, Diana (María Félix). Ernesto, el secretario de su tío, le comenta la situación y que, probablemente, Diana busca el dinero de su tío, pues su padre ha muerto dejándole un montón de deudas y ella está acostumbrada al lujo. Don Adolfo es consciente –así se lo confirma a su sobrino– de que la va a comprar con su dinero, pero está obsesionado con la muchacha y dispuesto a conserguirla como sea, a pesar de que padece del corazón. Pero Diana tiene otro pretendiente, el joven Pablito, hijo del médico que atendió a su padre, a quien la muchacha nunca ha frustrado las esperanzas –aspira, de hecho, a hacerlo compatible con su matrimonio– y que se muestra muy celoso por la inminente boda. El día antes de la misma, Pablito se presenta en casa de Diana muy alterado y dispuesto a matar a su amiga: la encañona con una pistola, pero ella le planta cara, segura de que no se atreverá; Diana grita fuera de campo "No, Pablo, no", suena un tiro y en el siguiente plano vemos el cadáver de Pablito y a Diana con la pistola en la mano; ella afirma que el joven se ha suicidado. Diana llama a don Adolfo y le pide que vaya a su casa con un médico de confianza. El novio y Miguel acuden a casa de Diana; Miguel insiste en llamar a la policía, pero Diana, con la excusa de que ese escándalo podría acabar con la vida de su tío, le convence para que trasladen el cadáver al bosque de Chapultepec. Esa misma noche y como coartada, Diana, don Adolfo y Miguel, salen a divertirse; de madrugada regresarán a casa de Diana y ésta y Miguel llevan el cadáver a Chapultepec. Cuando lo han dejado entre los árboles, de regreso al coche, Miguel y Diana se besan; pero Miguel dice que ha perdido el sombrero al dejar el cuerpo de Pablito y regresa a buscarlo, circunstancia que aprovecha Diana para marcharse y dejarlo plantado. Miguel, sin embargo, vuelve a casa de Diana sin haber encontrado el sombrero; los dos jóvenes continúan su romance y, una vez consumado éste, a Miguel le entra el remordimiento. Como Diana no quiere suspender la boda y le sugiere que mantengan el engaño mientras viva don Adolfo, Miguel reacciona, la insulta, le jura que impedirá la boda y se marcha. Diana llama a su prometido y le explica que Miguel se ha puesto pesado con ella y que quiere impedir la boda. De regreso a su casa, Miguel tiene un enfrentamiento con su tío; le confiesa que se ha acostado con Diana y que ésta es una "mala mujer", pero ante el dolor de su tío acaba diciéndole que se lo ha inventado todo por celos y para impedir la boda. Miguel se marcha y acude a la policía y confiesa el traslado del cadáver de Pablo; el comisario no acaba de creerle y piensa que es una artimaña para impedir la boda de su tío, ante lo cual Miguel regresa a casa de Diana y la mata. Mientras, la policía ha comprobado que la muerte de Pablito no fue un suicidio y acude a casa de Diana para detenerla, pero la encuentran ya muerta y detienen a Miguel.

Este embrollo melodramático está puesto al servicio de mostrar la maldad intrínseca del personaje que interpreta María Félix. Diana de Arellano es, como buen personaje de melodrama, una criatura sin fisuras, plana, caracterizada por el único rasgo de la ambición y la mentira –"Yo nunca miento", dirá al principio de la cinta, y esa es su principal mentira–, dispuesta a cumplir su objetivo aun teniendo que pasar por encima de todos cuantos la rodean, egoísta, sin una sola duda o contradicción que la humanice. Representa, claro está, el arquetipo de la mujer fatal que tan de moda se puso a finales del siglo pasado, el mito

de la mujer serpiente, y, probablemente, por eso a lo largo de la película Diana de Arellano susurra más que habla³³.

El melodrama impone a un personaje así un castigo modélico, en este caso la muerte, y resulta significativo que la protagonista pase dos veces por el mismo trance. La mañana en que muere Pablo, poco antes de la llegada de éste, Diana explica a su criada Jacinta que ha tenido un sueño muy extraño: ha soñado que Pablito le daba un tiro, pero el que tenía el pecho ensangrentado y se moría era el muchacho. Cuando el pretendiente le amenaza con la pistola, Diana se enfreta a él y consigue eludir la muerte. Más adelante, cuando van a trasladar el cuerpo de Pablo, Miguel comenta lo joven que era, a lo que Diana responde: "Un chiquillo. Sólo un chiquillo pudo hacer lo que él hizo. (...) Un hombre me hubiera matado". Ese hombre capaz de vencer a la arpía será Miguel; en el momento del desenlace, cuando éste esgrime la pistola, Diana repite la misma actitud de desafío que había adoptado ante Pablo; pero Miguel le advierte: "Esta vez no tienes delante a un chiquillo, tienes a un hombre", a lo que ella responde audaz: "Vamos a verlo". A pesar de su seguridad, en esta ocasión no podrá escapar del castigo.

El talante melodramático que adopta la historia permite a Masip desarrollar uno de sus temas preferidos, las relaciones triangulares que se establecen entre dos hombres y una mujer. Es un tema que está presente, por ejemplo, en un cuento como "Dos hombres de honor", que se manifiesta también en sus dos novelas (*El diario de Hamlet García* y *La aventura de Marta Abril*) y en algunas de sus películas.

En consonancia con ese tema, creo que en *La devoradora* el personaje que lleva el peso de la acción es Miguel, el sobrino de don Adolfo. No solamente porque —como sucede en "Dos hombres de honor", aunque sin el cinismo del Matías de ese relato— la relación con Diana le plantea el problema de la fidelidad a los estrechos lazos que lo unen a su tío, convertido ya en rival, sino porque la película muestra mediante el recurso a la simetría el proceso de transformación que padece ese personaje desde el momento en que conoce a Diana. Si al principio de la cinta, en la conversación que mantiene con don Adolfo, Miguel, como buen médico que es, se muestra como un personaje escasamente apasionado, bastante frío y, sobre todo, preocupado por la salud de su tío, al final de la película, en otra conversación paralela, un Miguel totalmente alterado y bastante despeinado hará lo posible por alejar a su tío de Diana. Esa metamorfosis está perfectamente marcada en el desarrollo de la película y gira en torno a la secuencia del cabaret, donde podemos apreciar esa doble faceta del personaje, capaz todavía de utilizar un símil médico para describir la situación de su tío, pero en el que afloran ya los primeros indicios de la pasión.

³³ Puede verse al respecto el trabajo de Lily Litvak, *Erotismo fin de siglo*, Barcelona, Bosch, 1979, en concreto los capítulos "La mujer serpiente", pp. 41-45 y "La mujer fatal", pp. 141-149. Litvak reproduce un fragmento de *La cara de Dios* de Valle-Inclán —tan admirado por Masip— que podría aplicarse perfectamente a Diana de Arellano: "[es] la mujer fatal, la que se ve una vez y se recuerda siempre. Esas mujeres son desastres de los cuales quedan siempre vestigios en el cuerpo y en el alma. Hay hombres que se matan por ellas, otros que se extravían" (p. 149).

Sin embargo, para simbolizar el extravío del personaje, Masip elabora lo que Hitchcock hubiera denominado un *Mac Guffin*, esto es, "un rodeo, un truco, una complicidad", un motivo que hace avanzar la trama, pero que no tiene consecuencias en el desarrollo de la misma³⁴. Me refiero al extravío del sombrero de Miguel. Ya he explicado que, después de dejar el cadáver de Pablo, Miguel echa en falta su sombrero y regresa a buscarlo, ocasión que aprovecha Diana para marcharse con el coche. De regreso a casa de Diana, ésta asegura que lo llevaba puesto cuando bajaron el cadáver, y Miguel lo corrobora. La muchacha le sugiere que regrese por la mañana a buscarlo, a lo que él responde que eso no es posible porque para entonces ya habrán encontrado el cuerpo. Ante la certeza de Miguel de que el hallazgo del sombrero, que lleva sus iniciales, implicará su detención, Diana sugiere que ella podría salvarse si su nuevo amante no la compromete.

Ahora bien, a un espectador atento no se le puede pasar por alto un pequeño detalle: cuando Miguel saca del coche el cuerpo de Pablo no lleva ningún sombrero; es más, Miguel ha salido del apartamento de Diana sin el abrigo ni el sombrero que llevaba al entrar al mismo. A un espectador todavía más atento no se le escapará que quien sí lleva sombrero —y no lo ha llevado en ningún momento antes— al bajar del coche es el cadáver de Pablito. En realidad, ese es el sombrero de Miguel, que Diana —sin que se sepa muy bien por qué aunque quizás con la intención de inculparlo— ha cogido en el momento de salir del sillón que hay junto a la puerta. El despiste de Miguel, que ni siquiera se da cuenta de que el sombrero que luce el cadáver es el suyo, señalaría el efecto trastornador que ejerce Diana sobre él; pero, además, hay una ironía sutil en el hecho de que el cadáver "herede" el sombrero de Miguel, del mismo modo que éste se convierte en heredero de la pasión y los celos de Pablo, y culmine la tarea que éste no pudo realizar.

En cualquier caso, el misterio del sombrero desaparecido —y, por eso, a mi juicio, se trata de un *Mac Guffin*— no va a tener ninguna consecuencia en el desenlace del conflicto. Miguel acude, es cierto, a la policía para confesar, pero lo hace más por la necesidad de impedir la boda de Diana con su tío que por la certeza de que va a ser descubierto; además, cuando el joven pregunta al comisario por el sombrero, éste le responde que no han encontrado ningún sombrero —nadie parece ver el que lleva Pablo puesto—; como su estratagema de denunciar el crimen a la policía no da resultado, Miguel optará por la única manera efectiva de evitar el matrimonio de Diana con su tío: matar a la novia.

El detalle me parece, pues, más simbólico que otra cosa; la pérdida del sombrero sería un corrolato de la pérdida de la cordura, de la obsesión que se ha infiltrado en las venas de Miguel y que le llevará a la catástrofe. Pero, en otro plano, también podría ser significativa de otra cosa: de la pugna de un guionista por dejar las trazas de su libertad y de su ironía en un género tan totalitario como es el melodrama, de dejar la huella de su imaginario en la jungla del cine comercial, la lucha de Masip por rescatar su personalidad de escritor del secuestro del cine mexicano.

³⁴ Así lo explica el propio Hitchcock en su conversación con Truffaut; v. François Truffaut, *El cine según Hitchcock*, Madrid, Alianza, 1999³, pp. 127-130.

MASIP Y LA COMEDIA RANCHERA

Como ya he comentado más arriba, prácticamente un tercio de las películas en las que Masip colaboró durante su exilio mexicano pertenecen a este género característico del auge de la industria cinematográfica azteca.

Marina Díaz López ha analizado la conformación de dicho género a partir del enorme éxito, nacional e internacional, que tuvo la primera película del mismo, *Allá en el rancho grande* (Fernando de Fuentes, 1936), que modificó sustancialmente el rumbo de la cinematografía mexicana y fue el origen de innumerables secuelas³⁵. La invención de la comedia ranchera pretendía dar una respuesta al nacionalismo y a la búsqueda de una identidad propia que impulsaron en México los sucesivos gobiernos postrevolucionarios, al tiempo que ofrecía al mundo —el éxito de la película en España, Estados Unidos y en toda América Latina así lo atestiguan— la que había de convertirse en imagen tópica de lo mexicano.

Algunos de los rasgos definitorios del género han sido señalados por la crítica: un leve hilo argumental que apenas oculta el motivo central de la cinta, que no es otro que la plasmación de la vida en la hacienda de un modo colorista y resaltado por los números musicales. La visión idílica del rancho, la idealización de la provincia y la vida rural y el folklorismo, definen la esencia de un género eminentemente nostálgico que ha sido definido por Emilio García Riera como "la añoranza pequeñoburguesa de un pasado idílico en el que el tiempo no pasa y que está a salvo de peligrosas modernidades"³⁶. Un mundo, en definitiva, perfectamente jerarquizado y dominado por la figura del charro, encarnación del macho mexicano.

Poco espacio dejaba, pues, un género tan estereotipado y comercial a la imaginación de cualquier guionista, a pesar de que éstos acudieran con frecuencia —según explica García Riera— "a recetas híbridas para simular la vitalidad que le faltaba". "Sólo en un cine como el mexicano —concluye el mencionado crítico— podía darse el caso de que la decadencia de un género —la comedia ranchera— durara más de treinta años"³⁷. Y las dificultades se acentúan si el guionista es, además, un riojano—catalán aficionado a la cultura andaluza y recién transplantado a la realidad mexicana, aunque, eso sí, con una enorme capacidad de adaptación al medio y un fino oído de dramaturgo.

Pero, aún así, Paulino Masip intentó dar a algunas de esas cintas un tono particular, dejar un rastro de su humorístico imaginario, llegó incluso a subvertir en ocasiones algunos de esos lugares comunes.

Cuando viajan las estrellas (1942)

En este primer trabajo de Masip para Agustín J. Fink, —el regreso de Tito Gout a la dirección después de tres años de silencio—, el escritor se encargó de la adaptación y los

³⁵ Véase "*Allá en el Rancho Grande: la configuración de un género nacional en el cine mexicano*", *Secuencias*, 5 (1996), pp. 9-29.

³⁶ *Op. Cit.*, vol. II, p. 8.

³⁷ *Op. Cit.*, vol. III, p. 39.

diálogos a partir de un argumento del propio Gout que explicaba la historia de una estrella de Hollywood, Olivia Onil (Raquel Rojas), que acude a México para tomar clases de flamenco con el prestigioso profesor Niceto Pérez, el Niño de Jerez (interpretado por un sensacional Ángel Garasa, actor, por cierto, también español y refugiado). En el aeropuerto, para despistar a los periodistas, Olivia intenta hacerse pasar por la esposa del ranchero Fernando Lazo (Jorge Negrete), que está allí para recoger una vacuna que ha llegado para su ganado. Fernando se niega a encubrir a Olivia y ésta, por error, se lleva la vacuna del ranchero. En los intentos por recuperarla, Fernando se siente atraído por la actriz y acabará por invitarla a su hacienda. En medio del romance llega Tom, el prometido de Olivia, y Fernando los echa de su casa. Olivia regresa a Hollywood para rodar su película, pero es incapaz de bailar con pasión si no es pensando en Fernando, por lo que abandonará su carrera y regresará a México para quedarse con el ranchero.

Más allá de ese argumento trivial y sensiblero, pensado para el lucimiento de Negrete y Rojas, la aportación más original de Masip como dialoguista consistía en hacer hablar al gitano Niceto con el acento y los giros andaluces apropiados, tarea que repetirá en varias de sus películas. Como ha comentado en alguna ocasión su hija Carmen, el escritor era muy aficionado a todo lo andaluz:

"Mi padre tenía debilidad por los andaluces, aunque quería a todas las regiones de España y se sentía catalán y riojano. Andalucía tenía un lugar muy especial en su afecto.

En Madrid había tenido amigos andaluces, porque su presencia siempre fue muy fuerte en el entorno cultural, pero en México esta presencia se hizo más palpable y además para todos los españoles lo andaluz llegó a representar lo español en el exilio y esto se debió en gran parte a Lorca y a Machado. Mi padre, que seguramente en España oía flamenco, en México se hizo un aficionado serio y conocedor. En Madrid iba mucho a las corridas de toros, pero en México, ir a los toros o escucharlos por radio, se convirtió en un ritual."³⁸

De ese modo pudo bordar el papel de ese personaje a quien carga de todos los tics característicos del flamenco: sobrio, supersticioso, leal y, sobre todo, muy gracioso.

Frente a él, y como contrincante, el charro Ángel (Domingo Soler), capataz del rancho de Fernando, constituye también un personaje tópico. Ambos se disputan los favores de doña Laura, la tía de Olivia Onil (interpretada por la también exiliada Consuelo Guerrero de Luna), contrapunto cómico del argumento sentimental que desarrollan Fernando y Olivia, y que, además, reproduce un enfrentamiento cultural entre el gitano y el charro, es decir, entre las facetas más folklóricas de España y México, que sostiene algunos de los momentos más divertidos de la película. Sin embargo, en el rancho la superioridad de Ángel va a ser indiscutible y finalmente, como correspondía al chauvinismo imperante en el cine mexicano de la época, el flamenco se dará por vencido, reconocerá que "pa mí solo era mucha mujer" y Ángel se hará con los favores de la gringa.

³⁸ Lo recoge M^a. Teresa González de Garay en su "Introducción" a *Seis estampas riojanas*, pp. 16-17. En la cinta que nos ocupa también hay una secuencia que transcurre en una corrida de toros.

Por lo demás, habría que señalar que, en cierta medida, los diálogos de la película evidencian una cierta bisoñez por parte de su autor, pues en alguna ocasión pecan de excesivamente literarios y retóricos. No parece demasiado normal que una señora de Cincinnati como doña Laura exprese –en español con acento inglés– su admiración por el "macho" mexicano en los siguientes términos:

"–Dicen que los mexicanos son unos hombres terribles que no bromean jamás. ¿Te quieren?, te raptan, te lleva a un rancho y te aman ferozmente, deliciosamente; no te quieren?, pues por ahí te pudras solita. (...) Pero me gustaría ser amada ferozmente, deliciosamente, (...) toda mujer tiene la edad de amar mientras alienta."

En otro momento, la imaginación de Masip opta por dar una vuelta de tuerca más a los tópicos del género, contemplándolos a partir de un juego metaficticio. En uno de los románticos diálogos de la película, el rancharo y la estrella de Hollywood intercambian una reflexión acerca de la fama. "Pasará usted por mi vida –susurra Fernando a Olivia– como pasan las estrellas fugaces, que dejan un resplandor de luz en la noche"; la actriz dice envidiar a Fernando por poder estar en la serenidad del campo entretenida en contar las estrellas que pasan por el cielo, a lo que Fernando responde: "Es mejor ser estrella: pasar, deslumbrar a los mortales, saber que se dejan ojos heridos para siempre, que nos recordarán siempre, como la recordaré a usted Olivia". Esta última frase, en boca de Jorge Negrete, encerraba sin duda un guiño que todos los admiradores y admiradoras del actor debieron de recoger, pues la identidad de personaje y actor se confunden cuando el primero, siguiendo la metáfora que ha planteado al principio de la secuencia, reconoce, que el segundo se encuentra muy a gusto con su popularidad.

Pero lo más curioso es que la frase parece estar en el origen de otro de los argumentos que escribiera Masip para el cine mexicano, me refiero a *No basta ser charros* (Juan Bustillo Oro, 1945). Dicha película nos cuenta la historia del charro Ramón Blanquet (interpretado, cómo no, por Jorge Negrete), cuya mayor peculiaridad es que tiene un asombroso parecido con Jorge Negrete. Ello provoca que Marta, la propietaria del rancho (Lilia Michel) lo confunda con el actor y le pida que la lleve a México pues tiene aspiraciones como actriz. El pobre Ramón, que se ha enamorado de Marta, no se atreve a desengañarla y accede a presentarla en las estaciones de radio. En una de ellas coincidirán con el propio Jorge Negrete, lo que provoca el típico enredo de la comedia de situación que, al desenredarse, concluye en la esperada boda de Marta y el charro³⁹.

³⁹ Emilio García Riera comenta lo siguiente al respecto: "La propaganda de esta comedia advertía lo siguiente: "¡Sí señores!... ¡Ustedes tienen razón!... ¡Son ya muchas las películas de charros!... ¡Pero esta es una película diferente!". La diferencia, según Bustillo Oro, consistía en hacer coexistir a un personaje interpretado por Negrete con Negrete mismo; o sea, en contrastar al charro con su propio mito para de algún modo dar al propio mito una nueva vitalidad (...) El mensaje implícito de esa trama proponía a las *fans* del célebre "charro cantor" una esperanza: el mito es inalcanzable, pero la realidad puede proporcionar réplicas exactas (y abordables) del mito." (*Op. cit.*, vol. III, p. 56).

Merece también la pena destacar la crítica más o menos solapada que puede encontrarse en *Cuando viajan las estrellas* del más grande competidor de la industria cinematográfica mexicana: Hollywood. No sólo porque, finalmente, Olivia Onil –la grafía del apellido ya es claramente caricaturesca– abandone una brillante carrera como estrella de la meca del cine y a su novio, norteamericano y ejecutivo de una productora, por un ranche-ro mexicano, sino también por la aversión que muestra El Niño de Jerez –y, quizás, Masip por su boca– hacia Hollywood: al principio de la cinta, cuando llega el telegrama en el que se solicitan sus servicios como profesor de baile de Olivia, el gitano se niega en redondo a trasladarse a California: "que no voy –dice–, que yo ya he estao en esa tierra, que lo que me pasó a mí la primera vez que estuve allí no es pa olvidarse"; y, más adelante, cuando accede a regañadientes a acompañar a Olivia hasta Hollywood para continuar con sus clases de baile, Niceto recuerda que había jurado no ir nunca. El hecho de que no se desvele en ningún momento la causa de tal aversión subraya la ironía de Masip al apuntar hacia la experiencia no siempre agradable de los españoles en Hollywood y, al mismo tiempo, a la dura pugna de dos industrias en franca competencia como eran el cine norteamericano y el mexicano.

Todavía recurriría el cine mexicano en otra ocasión a la capacidad de Masip para recrear la viveza del español de Andalucía. En 1943 trabaja –junto con Elvira de la Mora y A. Sotelo Inclán– en los diálogos de *¡Viva mi desgracia!* (Roberto Rodríguez), seguramente encargado de escribir las palabras que darían vida a Malasombra (interpretado por el exiliado sevillano Florencio Castelló), el pícaro criado andaluz del charro y rico heredero Ramón Pineda (Pedro Infante), protagonista de la cinta. Extraído directamente de la figura del gracioso del teatro del Siglo de Oro, Malasombra es el escudero fiel del protagonista masculino, encargado de sobrellevar el peso de la faceta cómica por detrás de un argumento sentimental en el cual ejerce –en colaboración con Cleta, la criada de la dama pretendida, con la que, además, construye un segundo argumento sentimental–, una importante labor de mediador.

Sin embargo, el argumento añadía un elemento original, a la vez muy mexicano y muy andaluz, a esa tradición literaria. El pícaro escudero era, además, el inventor de "la animosa", "un secreto de nosotros los andaluces", una potente bebida alcohólica que tras ser ingerida convertía –al tiempo que sonaba la sintonía de *Popeye el marino*– a un apocado y pesimista Pedro Infante en un charro pendenciero y bravucón, capaz incluso de asaltar a la dama en su alcoba. Al fin y al cabo, como afirma el propio Malasombra, "para aliviar las penas y los dolores, los tragos de mi animosa son los mejores".

Hasta que perdió Jalisco (1945)

Si el género ranchero había, a mediados de la década de los cuarenta, agotado casi todas sus posibilidades, la imaginación de Masip intentó aportar algo de originalidad al mismo. La tarea no era ciertamente fácil, y el escritor, que firma el argumento, la adaptación y los

diálogos —el guión técnico corrió a cargo del director—, optó por introducir en este nuevo proyecto del prolífico Fernando de Fuentes un elemento transgresor de las reglas del género, la presencia de un niño, para conseguir una amable sátira del machismo imperante en la comedia ranchera.

Efectivamente, la película cuenta la historia de Jorge Torres (Jorge Negrete), célebre calavera jalisciense, que se ve en la obligación de hacerse cargo del hijo natural que ha tenido su hermana Cristina, quien esconde su vergüenza en un convento, y hacerlo pasar por su hijo. Torres jura vengarse del causante de su deshonra —del cual tiene una foto que había pertenecido a su hermana—, cierra la casa familiar y criará al niño con ayuda de sus cuates, una cuadrilla de vagos, jugadores y borrachos, encabezada por Melanio (Armando Soto La Marina). Transcurren cinco años y la pandilla de Melanio es contratada por un desconocido para secuestrar a unas damas. El niño, Beto, que ha escuchado la conversación, se lo dice a Jorge, quien corre a impedir que sus amigos se metan en un lío. Allí descubre que las damas son Doña Trinidad (Eugenia Galindo) y su sobrina Alicia (Gloria Marín), dueñas del rancho Los Nopales, y que el secuestro era, en realidad, un montaje del forastero, un tal Tomás Saucedo (Tony Díaz) que amenaza a las mujeres desde la muerte del padre de Alicia. Jorge decide quedarse con Beto unos días en Los Nopales para proteger a las señoras, y poco después éstas le ofrecen el empleo de capataz en el rancho. Pronto surgirá el amor no declarado entre el charro y la propietaria, aunque ésta se hace la ofendida cada vez que Jorge pasa algún día fuera del rancho e intuye que tiene algún secreto que ocultar. Finalmente, cierto día —y cuando Jorge ha decidido abandonar Los Nopales al darse cuenta de que sus amoríos con Alicia, a pesar de las canciones que le dedica, no progresan— llega al rancho Roberto (Eduardo Noriega), el hermano de Alicia. Mientras se viste para la fiesta de bienvenida, Roberto encuentra en un traje antiguo una foto de Cristina y se lo cuenta todo a Alicia. Ésta le exige que le pida perdón a Jorge, pero cuando Roberto va a hacerlo, el charro lo reconoce. Alicia se interpone entre ambos y los hombres se reconcilian. A la mañana siguiente todos corren al convento para impedir que Cristina profese como monja, y la película termina con el final feliz de una doble boda.

Detrás de ese enredo folletinesco no es difícil descubrir una parodia de alguno de los rasgos característicos del género. Por ejemplo, no hay prácticamente secuencia de la película donde no se mencione la hombría y el machismo, y ese exceso hace pensar de inmediato en la caricatura, en una cierta intencionalidad satírica por parte del guionista. Pero, por si hubiera alguna duda, Masip introduce un elemento extraño a tanto alarde de masculinidad que contribuye a relativizarlo.

La película se inicia con la canción de Jorge Torres, en la que se habla del protagonista casi como de una figura legendaria. A ella sigue una secuencia en la cantina, donde están jugando Jorge y sus cuates; la partida termina en boluca cuando Jorge pretende marcharse sin ofrecer el desquite a los perdedores. Poco más adelante el cantinero dirá del protagonista que es "el charro más ventao de todo Jalisco, por bravo, jugador, enamora y to lo demás". Cuando Torres descubre la vergüenza que se ha cernido sobre su familia, abronca a la criada por no haber vigilado mejor a su hermana —"las mujeres sin hombre que las

cuide siempre están solas", dice— y se muestra determinado a marcharse del pueblo y a prender fuego a la casa "para limpiarla".

El principio de la cinta no puede ser, pues, más definitorio del personaje ni más característico de la comedia ranchera. Pero inmediatamente Masip subvierte el género al explotar la imagen chocante de un charro, tan bravucón y parrandero como el protagonista, aplicado en la delicada y tradicionalmente femenina tarea de cuidar a un recién nacido⁴⁰. La tan cacareada hombría del protagonista se derrumba ante el desconocimiento y la incapacidad de solucionar un problema doméstico como el de la alimentación del bebé.

Cinco años después, el niño se ha convertido en una réplica en miniatura del propio Jorge Torres. Beto ha aprendido ya todos los tics machistas de su padre adoptivo —incluso canta y baila como él— y de los cuates que ejercen de "mamacitas de la criatura". Así, por ejemplo, cuando Jorge se enfrenta por primera vez a Tomás Saucedo y éste le reprocha que el niño se interponga entre ambos, Beto le responde: "yo soy más macho que usted", para, acto seguido, sacar su pistola de juguete y disparar al forastero. Y, más adelante, ya en Los Nopales el niño, que juega con Alicia, se lamentará de no tener juguetes porque Jorge dice que no es de hombres y él es un hombre; en esa misma secuencia, cuando Alicia le pregunta si no le gustaría tener una mamá, el niño contesta que no, pues "las mujeres son remalas".

Sin embargo, esa misma secuencia señala el inicio de la derrota del macho ante la perspicacia e inteligencia de Alicia. El primero que sucumbirá será Beto, que hace buenas migas con la muchacha; el niño duerme en su habitación "para defenderla" ("pues pa qué soy hombre", dice la criatura), y cumple perfectamente su función, pues de quien en realidad la defiende es del exceso de hombría de Jorge, que está a punto un par de veces de no controlar su deseo y entrar en la alcoba de la dama. Ésta, además, se hará cargo de la educación del sobrino de Torres para que el día de mañana "en vez de ser un charro loco", sea "un hombre trabajador y formal".

Pero esa primera concesión no hace sino anticipar la caída del propio Jorge Torres. Cuando éste se hace cargo del rancho Los Nopales, su determinación parece capaz de poner a trabajar a todo el mundo, incluso de doblegar con una mirada la voluntad de Alicia; pero, ésta no va a caer tan fácilmente. Cuando Torres comprende que se ha enamorado de la propietaria, empieza a sentir nostalgia de sus antiguas correrías y de su libertad perdida; "antes mandaba y ahora ya no", dice el charro, a lo que Melanio responde: "tú mandas en todos, machos y hembras"; "pero no en mí", sentencia Jorge. El día que llega Roberto, Jorge parece decidido a marcharse con sus cuates definitivamente de Los Nopales; "nosotros no tenemos patrón —dice—, somos gente libre y nos vamos de aquí ahora mismo".

⁴⁰ Ese mismo motivo ha tenido posteriormente algún rendimiento en otras cinematografías; véase, por ejemplo, *Trois hommes et un couffin* (*Tres solteros y un biberón*, 1985), de Coline Serrau, de la que se hizo, una recreación norteamericana, *Three men and a baby* (*Tres hombres y un bebé*, 1987), dirigida por Leonard Nimoy, el inolvidable Dr. Spock de la serie televisiva *Star Trek*, la cual tuvo a su vez una secuela, *Three men and a little lady* (1990, Emile Ardolino), en la que se confirmaba que el bebé era, efectivamente, una niña.

Sin embargo, esa misma noche, será Alicia quien controle los acontecimientos para evitar que acaben en una balacera: es ella quien deduce y comprende que, en realidad, Beto es hijo de la hermana de Jorge; es ella quien exige a Roberto que pida perdón a Jorge, no sin antes quitarle el revólver como medida preventiva; será también ella quien, finalmente, reconcilie a los dos hombres y pida a Torres la mano de su hermana para Roberto. Cuando, al día siguiente, corren al convento para evitar que Cristina profese como monja y se percatan de que Jorge se ha equivocado de día, Alicia afirmará significativamente: "Después de casados, del calendario me encargo yo".

En definitiva, será la protagonista femenina la gran triunfadora de la película, pues romperá con el tradicional papel pasivo que el género y la sociedad del momento le tiene reservado y conseguirá domeñar al potro salvaje que es Jorge Torres⁴¹.

En cuanto al desarrollo de la película, merece la pena destacar que, como suele ser habitual en su tarea como guionista, Masip construye la cinta de modo circular y la estructura en dos partes perfectamente simétricas que giran en torno a la secuencia en la que Jorge Torres empieza a ejercer como capataz, que está ubicada exactamente en la mitad del metraje de la cinta y que marca el principio de la transformación de Jorge. Todos los acontecimientos se organizarán, pues, en torno a ese centro y desarrollarán una cierta simetría. Si en el principio de la película encontramos a Jorge Torres con los cuates que le ayudarán en la educación de Beto, en la secuencia final, cuando se celebra la doble boda de Jorge, Alicia, Roberto y Cristina, un Beto desconcertado pregunta a Jorge de quién es hijo en realidad; mientras los cuatro recién casados se lo disputan, el niño ve a los cuates que marchan contritos y los llama para integrarlos en esa peculiar familia. De modo análogo, si al principio de la cinta la criada entrega a Jorge la foto del seductor de su hermana y jura que hará lo posible por encontrarlo, al final de la misma otra foto, la de Cristina, provocará ese encuentro tan anhelado. También el enfrentamiento con Tomás Saucedo se desarrolla en dos momentos paralelos: en la primera parte de la película, cuando Jorge salva a las damas, el forastero lanza el desafío; en la segunda será Jorge quien acuda a buscarlo para deshacer el rumor de que se está escondiendo de él.

Esos datos evidencian el buen oficio de Masip como dramaturgo, que se manifiesta, además, en la elaboración de esa anagnórisis final y en la construcción *in media res* de algunas de las secuencias de la película. Pero quizás lo que más sorprende de la misma es

⁴¹ Con frecuencia se ha hablado de la presunta misoginia de Masip a partir de la creación de algunos personajes femeninos antipáticos y que tiranizan a sus maridos –el caso, por ejemplo, de Ricarda, mujer de Benedito, o el de Ofelia, esposa de Hamlet García–; sin embargo, creo que lo que Masip pretende criticar no es tanto determinada condición femenina como esa tiranía doméstica o cierta rigidez de costumbres, en la que tienen también parte de culpa esos hombres apocados y abúlicos. Por el contrario, podemos encontrar en la obra de Masip ejemplos de personajes femeninos inteligentes y voluntariosos que se sitúan en un plano de igualdad con el hombre, como es el caso de la protagonista de *Dúo*, de la Eloísa de *El diario de Hamlet García*, o de la propia Marta Abril, o de sátiras despiadadas del machismo, como el relato "Dos hombres de honor", contenido en el libro *De quince llevo una* (1949).

el dominio de los registros populares del español de México que demuestra su guionista y que evidencia, una vez más, el buen oído que, como escritor, tenía Masip.

EL REGRESO IMPOSIBLE

"No olvido ni perdono –escribe Masip en 1939–. Atiéndeme, amigo mío. Si esa gente decretara, mañana, una amnistía, por amplia y digna de crédito que fuera y aunque con ella se restituyera el bienestar de que disfrutaba antes de la guerra, yo no volvería a España. Mientras ellos estén yo no volveré jamás, sencillamente –¿para qué mas razones?–, porque no quiero verlos."⁴²

Como ya promete en los primeros momentos de su exilio, nunca regresaría Paulino Masip a España. Tampoco su obra literaria, como es lógico, sería publicada en su país de origen hasta bien entrada la democracia, y aún hoy sólo es accesible parcialmente. Sin embargo, y paradójicamente, una parte del espíritu de Masip sí regresó. Aquellas palabras que el escritor concibió para ser llevadas a la pantalla pudieron ser oídas por su público natural en fecha muy temprana y lo serían con frecuencia en años sucesivos⁴³.

En el verano de 1948 tuvo lugar en Madrid el Certamen Cinematográfico Hispanoamericano, al que asistieron delegaciones de México, Cuba y Argentina. Dicho encuentro tenía como finalidad normalizar, utilizando la excusa de la Hispanidad, las relaciones entre la cuatro cinematografías y romper en parte el aislamiento del régimen franquista, a pesar de que la República de México no había reconocido todavía oficialmente a la dictadura de Franco. Ese pequeño detalle quedó en un segundo plano ante los intereses comerciales que derivaban de la supresión de los aranceles de importación y la recuperación del dinero producido por la explotación de sus películas y que la industria mexicana tenía retenido en España.

El Congreso, durante la celebración del cual se proyectaron varias películas –entre ellas, significativamente, *La barraca*, película emblemática del exilio español en

⁴² Paulino Masip, *Cartas a un español emigrado*, México, Cuadernos del Nigromante, 1989, p. 59.

⁴³ Bernardo Sánchez Salas señala en su filmografía de Masip aquellas películas que fueron estrenadas comercialmente en España, pero generalmente no consta la fecha de su estreno. La primera fecha que menciona es la del 31 de enero de 1949, día del estreno en España de *Jalisco canta en Sevilla* (*Art. cit.*, p. 55, nota 47).

⁴⁴ Rodada casi en su totalidad en exteriores y con una cuidada ambientación obra de Vicente Petit y Francisco Marco Chillet, en la película –cuyo desenlace evocaba indirectamente la tragedia del exilio– participaron, además de los escenógrafos, un buen número de exiliados entre guionistas –el propio Masip junto a la hija del autor, Libertad Blasco Ibáñez–, actores, músicos y técnicos. Incluso, como consecuencia del optimismo que provocó entre el exilio el inminente fin de la Guerra Mundial, se doblaron copias en valenciano para su posible estreno en una España libre (v. Emilio García Riera, *Op. Cit.*, II, pp. 285-287 y Ayala Blanco, *Op. Cit.*, pp. 241-246). Para más información acerca del Certamen, véase Rosa Peralta, "Tres escenógrafos del exilio republicano en el primer Certamen

México⁴⁴—, concluyó con la creación de la Unión Cinematográfica de Hispano América (UCHA) y con la firma de unos acuerdos en virtud de los cuales, además de igualarse las tarifas aduaneras y de estimularse la realización de coproducciones para reinvertir ese capital retenido, se establecía la reciprocidad en el trato de los técnicos y artistas y la industria mexicana se comprometía a establecer un "código de moral" para que sus películas no tuvieran ningún tropiezo con la censura franquista.

En realidad, como explica García Riera, dicho acuerdo de reciprocidad habilitaba legalmente a Masip, como trabajador afiliado en el Sindicato de la Producción Cinematográfica, para ejercer su oficio en España, aunque, de haberlo intentado, lo más probable es que su circunstancia política lo hubiera impedido, por lo menos hasta bien entrados los cincuenta. Pero, ironías de la historia, la primera coproducción que se iba a rodar después de la firma de los acuerdos, *Jalisco canta en Sevilla* (Fernando de Fuentes, 1948), llevaba la rúbrica de un exiliado republicano.

En cuanto a ese "Código Hays" a la mexicana, estaría desarrollado en algunos artículos de la Ley de la Industria Cinematográfica promulgada en 1949, donde se condicionaba la autorización para una película al respeto a la vida privada, a la moral, a la paz y el orden⁴⁵. Claro que, a tenor de la escasa incidencia que el tema de la Guerra Civil española y del exilio —como en general los temas políticos— tienen en la cinematografía azteca del momento, esos reparos estaban más bien encaminados a —en palabras de García Riera—"cortar a las películas mexicanas que viajaran a España las escenas en que Merche Barba o María Antonieta Pons enseñaran un poco más de muslo de lo permitido por las puritanas autoridades franquistas"⁴⁶. Pero, en cualquier caso, no dejaba de resultar tristemente sarcástico que se pudiera ver sin demasiados problemas en España la obra cinematográfica de un escritor que se había negado a publicar en su país de origen *El diario de Hamlet García* por no someterla a la censura del dictador.

Esa paradoja, la de que fuera imposible la publicación en España de la obra literaria de Masip mientras se estrenaban sin problemas las películas que escribía, da, a mi juicio, una medida bastante exacta de las servidumbres que presenta la tarea de guionista a que hacía referencia al principio de estas páginas.

Merece la pena detenerse por un momento en *Jalisco canta en Sevilla* porque de nuevo la imaginación de Masip aportó algo de frescura a esa apoteosis folclórica que protagonizaron Jorge Negrete y Carmen Sevilla. Más allá de plantear las semejanzas entre el rancho y el cortijo —un cortijo que, por cierto, lleva el significativo nombre de El Charro—, llama la atención de qué modo se transparenta en la cinta la circunstancia que motivó su realización en España. Y es que el tema del dinero está presente en la película desde la primera a la última secuencia. De hecho a su protagonista, Nacho Mendoza Martínez (Jorge Negrete), aparte de enamorar a Carmen Sevilla, no parece preocuparle otra cosa.

Cinematográfico Hispanoamericano, Madrid 1948", *Archivos de la Filmoteca*, Valencia, 33 (octubre 1999), pp. 60-74.

⁴⁵ El redactado de esos artículos puede leerse en García Riera, *Op. cit.*, vol. IV, pp. 14-15.

⁴⁶ García Riera, *Op. cit.*, vol. III, p. 245.

Nacho y su cuate Nopalito (Armando Soto La Marina, "El Chicote") viajan a Sevilla para hacerse cargo de la herencia que le ha dejado al primero un tío lejano. Pero al llegar a la capital andaluza se encuentran con que, debido a un pequeño problema legal –"la ley es la ley, y hay que respetarla", afirma pomposo el abogado que tramita el asunto–, no pueden cobrarla de inmediato, y se ven obligados a buscar trabajo en el cortijo El Charro para sobrevivir. Cuando, finalmente, cobra Nacho la herencia, la reinvertirá comprando el cortijo y casándose con la hija de su antiguo patrón. Creo que no es difícil percibir la sutil ironía de los guionistas al convertir a Jesús Grovas –dueño de Producciones Diana– y a Fernando de Fuentes en un par de charros graciosos que intentaban rescatar de una España autárquica el dinero que ha producido su trabajo.

No puedo dejar, para terminar, de recordar aquí uno de los argumentos que Masip escribió para el cine mexicano. Se trata de la –en palabras de García Riera– "desorbitada comedia"⁴⁷, dirigida por Juan Bustillo Oro, *Lo que va de ayer a hoy* (1945). En ella se cuenta la historia del libertino Herrera, el cual se somete en 1895 a un extraño experimento que consiste en coagular su sangre; pero ante la imposibilidad de licuarla de nuevo, Herrera permanecerá cincuenta años en una urna de cristal sin envejecer lo más mínimo. Cuando, finalmente, despierta en 1945, su prometida es ya una anciana, y Herrera se enamorará de la nieta de otro amor de juventud⁴⁸. En realidad, en esa cinta Masip no hizo sino actualizar la tradicional leyenda de los durmientes de Éfeso, que cuenta la historia de dos pastores que se refugian en una cueva para pasar la noche y, a la mañana siguiente, se percatan de que mientras para ellos ha transcurrido una sola noche, en el resto del mundo han pasado trescientos años y ya no reconocen ni a las gentes ni las costumbres de ese nuevo mundo.

Enrique de Rivas ha señalado la relación de esa leyenda con el caso de los refugiados republicanos españoles y la ha convertido en metáfora del exilio⁴⁹, por lo que no parece casual el recurso a esa historia en la pluma de un escritor transterrado. Es cierto que, en 1945, todavía no habían transcurrido cincuenta años de ese exilio y que esa circunstancia hace que el argumento de Masip adquiera un cierto carácter de amarga premonición. Pero como ha escrito el propio Enrique de Rivas:

⁴⁷ Emilio García Riera, *Op. cit.*, vol. III, p. 36; según el mencionado crítico "en el fondo esta comedia sirvió para hacer evidente una proposición implícita en todo el cine nostálgico de Bustillo Oro: los tiempos pretéritos pueden ser congelados y preservados en latas de celuloide equivalentes a la urna de cristal donde Herrera pasa cincuenta años".

⁴⁸ Sánchez Salas ha señalado la similitud de ese argumento con el de *Se le pasó la mano* (Julián Soler, 1952), donde la cantante Esmeralda es rejuvenecida por un exótico médico, dato que le sirve para apuntar hacia una posible colaboración de Masip en el guión. Sin negar esa posibilidad, hay que tener en cuenta que ese guión fue escrito por otros dos exiliados, Janet y Luis Alcoriza, lo que podría explicar esa coincidencia a tenor de lo que explico más abajo.

⁴⁹ Enrique de Rivas, "Los durmientes de la cueva: tiempo y espacio del exilio republicano de 1939", en Manuel Aznar Soler (edit.), *El exilio literario español de 1939. Actas del Primer Congreso Internacional (Bellaterra, 27 de noviembre - 1 de diciembre de 1995)*, Vol. I, Sant Cugat del Vallés, Gexel / Coop. d'Idees, 1998, pp. 85-91.

"El movimiento de la diáspora dura desde 1939 hasta 1942 o principios de 1943. Entonces, constatado que el reloj sigue en marcha, el tiempo vuelve a construir una hora alentadora, con retrasos o adelantos según las victorias o las derrotas en los frentes de guerra, pero se intuye y se espera que su mecanismo aguantará todas las inclemencias. Con esta conciencia plena (...), florece en la planta maltrecha del exilio republicano español la flor fatal de la esperanza. Y como Mío Cid novecientos años antes, resuena la exclamación: "con gran honra volveremos". (...) Fue una hora larga, intensa y sonora, que alcanzó su cénit el 8 de mayo de 1945 al terminar la guerra en Europa."⁵⁰

Por otra parte, la solución que Masip parece aportar en su película es, significativamente, más optimista que la de la leyenda: a diferencia del desconcierto de los durmientes de Éfeso al enfrentarse a ese mundo que no reconocen como el propio, Herrera se aproxima más a la solución que el escritor concibió para su propia condición de exiliado: la adaptación al nuevo medio, el rejuvenecimiento de su pasión en el nuevo mundo heredado. Sólo que Masip no pudo jamás despertar y se quedó imaginando sueños en la caverna del exilio.

APÉNDICE

DOS CARTAS DE PAULINO MASIP A MAX AUB

México 8 de mayo de 1943

Sr. Dn. Max Aub

Querido Max: Me pides respuesta a la versión calumniosa —que, como no podía ser menos, ha llegado hasta ti— acerca de mi entrada en "Films Mundiales" en agosto de 1941 y voy a dártela por escrito para que quede todo bien puntualizado y valga para hoy y para dentro de veinte años. Me ahorro, porque me ofenderían, las apelaciones a mi pulcritud moral, y me limito a una simple y clara exposición de hechos que dicen así:

Allá por el mes de noviembre de 1940, Elena Palacios vino un día a mi casa y me preguntó si me divertiría escribirle un argumento cinematográfico a Esperanza Iris con quien había hablado de mí al saber, por ella, que andaba buscando a un escritor español que se lo fabricara. Como yo contesté que sí, concertamos una entrevista con la Iris, me explicó ésta lo que quería y, en efecto, le escribí una sinopsis que le gustó mucho, al parecer. Planteó, entonces, Esperanza la necesidad de un productor y Elena me sugirió que podría muy bien ser Agustín J. Fink a quien ella conocía porque había intervenido en los negocios de su difunto marido el maestro Penella. Yo también conocía a Fink, me pareció bien, le hablamos y Fink aceptó encantado y agradecido. Con este motivo Fink y yo tuvimos que vernos con frecuencia, hablamos mucho de cine, él me auguró grandes éxitos y nuestra amistad se estrechó hasta el punto de que en un viaje que hizo en el mes de enero siguiente a

⁵⁰ Enrique de Rivas, *Art. cit.*, pp. 88-89.

Hollywood quiso llevarse dos asuntos míos. Lo de la Iris no cuajó, por razones que no vienen al caso, pero ya antes de marcharse a Norteamérica, Fink me dijo que le estaban proponiendo ser gerente de una Compañía productora de películas y, que si esto llegaba, todos los proyectos que habíamos elaborado juntos serían realidad.

Marchó Fink, tardó en volver más tiempo del que pensaba y regresó justamente para hacerse cargo de la gerencia de "Films Mundiales". Nos vimos y me contó sus planes con estas palabras que reproduzco textualmente: "Mire usted, al entrar en la casa me he encontrado con dos películas ya compradas que tengo que hacer. Una *¡Ay qué tiempos señor don Simón!* de Julio Bracho y otra *La casa del rencor* de Martínez Solares y Eduardo Ugarte, pero en cuanto las termine en esta casa no trabaja nadie más que usted". Claro que esto no pasaba de ser una hipérbole afectuosa y si transcribo la frase es solo porque así fue dicha aunque yo no le concedí más que el valor relativo que tenía. Me preguntó, además, qué opinión tenía yo de Ugarte, a quien él no conocía o conocía vagamente y, naturalmente, hice los elogios que debía aludiendo a la experiencia cinematográfica de Ugarte en Hollywood y en España, etc., etc...

Esto sucedía en el mes de abril de 1941. Yo no volví a ver a Fink hasta los primeros días de mayo en que, habiéndosele ocurrido a Fernando Soler comprarme la comedia que luego se filmó con el título de *El barbero prodigioso*, antes de cerrar el trato fui a visitarlo para decirle lo que pasaba. Como Fink conocía este asunto —era uno de los que pensó llevarse a Hollywood— a mí me pareció correcto ofrecérselo a él antes de venderlo a otra persona. Fink me dijo que podía venderlo y así lo hice.

Comencé a trabajar con Soler en la adaptación de mi Barbero y luego en otras cosas que me propuso y no supe más de Fink hasta el día —lo recuerdo muy bien— del estreno de *Cuando los hijos se van* en que nos encontramos a la salida, en la puerta del Alameda. Era esto, si no me engaño, el veintinueve o treinta de julio. Durante este tiempo yo me había acordado algunas veces de los ofrecimientos del gerente de "Films Mundiales" y, visto su olvido, llegué a pensar que se me había cerrado esa puerta, pero no le concedí ninguna importancia porque en aquel momento me sonreía la fortuna. Publicaba semanalmente un artículo en una revista que me pagaba bien, tenía los tres mil pesos del Barbero y proposiciones suficientes para ver mi porvenir de color de rosa. Nunca desde que llegué a México había estado tan económicamente seguro y boyante.

En estas circunstancias encontré, como decía, a Fink, aquella noche de últimos de julio, y regañándome me dijo por qué no había vuelto más por su despacho. Alegué en disculpa mis quehaceres y él, entonces, me citó para el día siguiente porque teníamos asuntos importantes que tratar. Acudía a la cita y en dos o tres entrevistas se ajustó mi entrada en la casa como adaptador y autor de asuntos cinematográficos.

Naturalmente también, antes de aceptar, lo consulté con Fernando Soler porque como yo trabajaba con él y era director y productor de una Compañía, mi lealtad me exigía que la consideración que antes tuve con Fink la tuviera ahora con Soler. Él era primero.

Fernando me dio libertad absoluta y aún me recomendó que aceptara y entré en "Films Mundiales". Gracias a esto mi amistad con Soler ha seguido siendo entrañable.

Como a mí suelen preocuparme mis amigos y en aquel momento Ugarte lo era mío —o yo lo era suyo— pregunté a Fink en qué condiciones estaba Ugarte en la casa. Fink me contestó con estas palabras que también puedo reproducir textualmente o tan aproximadas que equivalen a ello: "Ugarte seguirá trabajando igual. Él y Martínez Solares forman un equipo que no tiene nada que ver con usted". Y añadió que, precisamente, tenía sobre la mesa un argumento de los dos que le gustaba mucho más que *La casa del rencor* entonces sin estrenar.

Aquí acaba en realidad mi historia, pero quiero añadir dos datos. Uno que las primeras palabras que Fink me dijo en nuestra primera entrevista para tratar de mi incorporación a la casa fueron éstas: "Estoy molesto con usted porque no me ha demostrado tener conmigo la confianza que yo me merezco". Pregunté yo, extrañado, a qué se refería y añadió: "Supe que tuvo usted que rebajar el precio del *Barbero prodigioso* porque andaba usted, entonces, mal de dinero. Y en eso hizo usted mal. Usted debió decírmelo y yo le habría adelantado dinero a cuenta de cualquier próxima película". Es decir que en los primeros días de mayo yo pude haber quedado ligado económicamente a Films Mundiales porque en el ánimo del gerente lo estaba ya moralmente.

Y el otro dato es que algún tiempo después, allá por el mes de octubre, Fink me contó un día que, sabedor de que Ugarte andaba hablando mal de mí como causante de su supuesta desgracia y sobre todo de la pérdida de un cargo que no existía y, de hecho tampoco existió para mí, lo había llamado y le había dicho: "Oiga Ugarte, ¿no le encargué y[o] a usted en el mes de julio una película musical?". Que Ugarte había reconocido que así era y entonces Fink le preguntó: "¿Me la ha traído usted?". Y al contestar Ugarte que no, Fink terminó: "Entonces ¿de qué se queja?".

No tengo más que decir. Para que no se me quede nada dentro añadiré que ojalá todas las conductas puedan mostrarse tan limpias y claras como la mía y todas las conciencias tan tranquilas como la mía también.

Haz, querido Max, el uso que creas conveniente de esta carta y, con esto, y un abrazo fraternal me despido.

Paulino Masip

* * *

México 10 de mayo de 1943

Sr. Dn. Max Aub

Querido Max: Perdóname que vuelva a tomarte de mingo en esta singular correspondencia. Te prometo que será la última vez, pero no quiero que quede sin respuesta adecuada el único punto de la carta de Ugarte que la merece.

De una manera perfectamente gratuita, Ugarte afirma que yo sabía que él estaba en tratos con "Films Mundiales" para entrar en la casa con función permanente y esto es absolutamente falso. Yo no sabía nada, ni tenía por qué saberlo. ¿Quién me lo había dicho? Él, Ugarte, no; Fink tampoco porque no lo había visto desde el mes de mayo, y aunque lo hubiera visto probablemente tampoco me lo hubiese dicho, y yo no conocía en la casa a nadie pues a la propia Diana Fontanals me la presentaron después. ¿Debí sospecharlo o suponérmelo? Mal podía imaginarme la existencia de un hecho que el gesto de Fink viniendo a ofrecerme en firme el cargo al que, por lo que él dice, Ugarte aspiraba, contradecía abiertamente.

Lo único que yo supe, y sé, es lo siguiente: Que el gerente de Films Mundiales me hacía efectivas en agosto unas promesas que databan del mes de abril; que hasta que no vino a buscarme yo no aparecí ni por la casa, ni por los Estudios, ni hablé con nadie de este asunto; que yo no le quité el puesto a nadie porque nadie lo había tenido antes que yo; que mi presencia en Films Mundiales no alteró para nada las relaciones que Ugarte tenía con la casa que siguieron siendo las que eran hasta el punto de que dos meses después, en un folleto de propaganda publicado por Films Mundiales aparece el retrato de Ugarte como uno de los escritores de la casa en las mismas condiciones que apareció el mío; y, por último, que aplicando su lógica yo podría preguntarle a Ugarte cómo es que sabiendo que el gerente de Films Mundiales me había prometido en el mes de abril entrar permanentemente en la casa, él, Ugarte, se había puesto en tratos con Films Mundiales sin antes venir a decirme a mí.

A esto, Ugarte alegará que no lo sabía y lo creo porque Fink no tenía por qué decirle los compromisos morales y voluntarios que había contraído conmigo, pero tampoco tenía yo por qué saber, como no supe, lo que afectaba a Ugarte y nadie me había dicho.

Basta. Perdón otra vez, querido Max, y un abrazo.

Paulino Masip.