

COMUNICACIONES

PAULINO MASIP, DRAMATURGO EXILIADO

Manuel Aznar Soler

Universitat Autònoma de Barcelona

Para Maite González de Garay

Paulino Masip, periodista, narrador y dramaturgo, era un escritor de prestigio ya antes de la guerra civil española. Nacido el 11 de marzo de 1899 en el pueblo leridano de La Granadella, se trasladó en 1905 junto a su familia a Logroño, ciudad en la que en 1919 cursó la carrera de magisterio como alumno de la Escuela Normal tras haber estudiado en un colegio particular laico y en un Instituto Nacional. En ese mismo año de 1919 publicó en Logroño su primer y único libro poético, titulado *Líricos remansos*, una edición corta de tan sólo cincuenta ejemplares que publicó y prologó Luis Ruiz Ulecia¹. Tras una estancia en París de nueve meses durante los años 1920-1921, que le permitió posteriormente traducir del francés para la editorial Espasa-Calpe tres obras de Charles Nodier², regresó a Logroño, en donde fundó y dirigió los periódicos *Heraldo de la Rioja* y *Heraldo Riojano*³; fue vocal de Letras en la Junta Directiva del Ateneo Riojano desde el 16 de enero de 1923

¹ "Lo cierto es que, en general, el libro, de 86 páginas y no mucha calidad, está en la órbita de los poetas modernistas de segunda fila", afirma María Teresa González de Garay en la "Introducción" a su edición de *El gafe, o la necesidad de un responsable, y Otras historias*, de Paulino Masip (Logroño, Consejería de Cultura del Gobierno de La Rioja, colección Biblioteca Riojana-3, 1992, p. 20).

² Anna Caballé precisa que esas tres obras de Nodier son *Recuerdos de juventud, La señorita de Marsán y La novena de la Candelaria*, "las tres novelas publicadas por Espasa-Calpe, Colección Universal, Madrid, 1924" (*Sobre la vida y obra de Paulino Masip*. Barcelona, Ediciones del Mall, 1987, p. 20).

³ Alberto Cousté afirma que esos periódicos riojanos murieron en 1928 "por la asociación de multas gubernativas" impuestas por la dictadura primorriverista a una prensa de "una declarada vocación republicana", en "Semblanza biográfica", introducción a *Cartas a un español emigrado*, de Paulino Masip (San Miguel de Allende, Cuadernos del Nigromante, 1989, p. 16). Por su parte, Carmen Bustamante Terroba ha estudiado "La labor periodística de Paulino Masip en La Rioja: *Heraldo de la Rioja* (1924-1925) y *Heraldo Riojano* (1926)", en AAVV, *Jornadas sobre Prensa y sociedad*, edición de J. M. Delgado Idarreta y María Pilar Martínez Latre (Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1991, pp. 235-257).

y participó activamente en la vida cultural de la institución hasta diciembre de 1927⁴. Pero al año siguiente, en 1928, decidió trasladarse a Madrid, ciudad en la que su vocación literaria iba a hallar mayores posibilidades de desarrollo, aunque en el presente trabajo vamos a limitarnos a su trayectoria dramática.

Precisamente el 3 de enero de ese mismo año 1928 se publicó en Madrid el primer número de la revista *Estampa*, semanario gráfico y literario que dirigía Antonio González de Linares y en el que Masip colaboró desde julio de 1928 hasta 1935⁵. El autor, aficionado desde su infancia al mundo de la escena por influjo de su madre⁶, escribió a los once años una obra dramática titulada *Remordimiento*⁷ y, al menos desde 1929⁸, se convirtió en un crítico teatral de creciente prestigio en la escena madrileña. Por otra parte, desde el mismo año de su llegada a la capital, se vinculó además a algunos protagonistas de la vanguardia teatral madrileña como Cipriano de Rivas Cherif. Y precisamente fue Rivas Cherif quien, al frente del grupo El Caracol, le estrenó en la Sala Rex el 29 de diciembre de ese año 1928 su primera obra dramática, titulada *Dúo*⁹, "comedia en una escena"¹⁰ que mereció un comentario benevolente nada menos que de un crítico tan prestigioso como Enrique Díez-Canedo¹¹.

⁴ María Teresa González de Garay, "Introducción" a *El gafe*, *ob. cit.*, pp. 23-24.

⁵ Puede consultarse sobre el tema "Paulino Masip en *Estampa*", introducción de María Teresa González de Garay a su edición de *Seis estampas riojanas* de Paulino Masip (Logroño, Consejería de Cultura del Gobierno de La Rioja, colección Biblioteca Riojana, Serie Menor-2, 1996, pp. 11-54). Hay un índice de las "Colaboraciones de Paulino Masip en *Estampa*" en los apéndices de esta edición, *ob. cit.*, pp. 115-120.

⁶ "Su madre, Dolores Roca Llop, (...) buena lectora y de gran sensibilidad, trabajó como actriz aficionada en su juventud, de donde procedía su pasión por el teatro, al que asistía siempre que había oportunidad con sus hijos" (María Teresa González de Garay, "Introducción" a *El gafe*, *ob. cit.*, p. 18).

⁷ Augusto Barcia recuerda que "la tendencia hacia dentro, hacia la vida interior, característica de Masip, tuvo manifestaciones muy tempranas, pues su vocación literaria se expresó, pasada apenas la edad de 11 años, en un drama titulado *Remordimiento*; y el título basta por sí solo para descubrir la inclinación del autor a los conflictos psicológicos", según cita María Teresa González de Garay en su "Introducción" a *El gafe*, *ob. cit.*, p. 20, nota 15.

⁸ Jardiel Poncela, a propósito del estreno de su obra *El cadáver del señor García* en diciembre de 1929, mencionaba a Masip como un crítico joven que había elogiado su calidad, según testimonia Anna Caballé en *ob. cit.*, pp. 22-23.

⁹ Juan Aguilera Sastre y Manuel Aznar Soler han documentado la trayectoria de El Caracol y este primer estreno de Masip en *Cipriano de Rivas Cherif y el teatro español de su época (1891-1967)*. Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena (ADE), serie Teoría y Práctica del Teatro-16, 2000, p. 128.

¹⁰ *Dúo*, dedicada "A Cipriano de Rivas Cherif, marinero, patrón y soplo eólico de este pequeño velero dramático", se publicó, junto a *El abolengo*, "comedia en dos actos" de Manuel Linares Rivas, en las páginas 57-64 del tomo 102 (31 de agosto de 1929) de la popular colección teatral madrileña *La Farsa*, publicación semanal que dirigía Valentín de Pedro.

¹¹ "No sé si su autor ha dado, antes de ahora, algo al teatro. Conozco de él juiciosos estudios de

Durante los años de la II República Masip consiguió estrenar en el teatro comercial otras dos obras suyas: el 30 de diciembre de 1932 la Compañía Dramática de Arte Moderno estrenó en el Teatro Cervantes de Madrid su "comedia en tres actos y en prosa" *La frontera*¹², que esta vez fue elogiada sin reservas por el propio Díez-Canedo¹³. Por último, su tercera obra dramática, *El báculo y el paraguas*, "comedia en un prólogo y tres actos", se estrenó el 7 de enero de 1936 en el Teatro de la Zarzuela de Madrid por la Compañía de Irene López Heredia y Mariano Asquerino y fue publicada también inmediatamente en la colección de *La Farsa*¹⁴. Al margen de la escena, Masip ejerció su profesión periodística sucesivamente como redactor-jefe desde 1930 del diario *Ahora* y como director de *La Voz* (1933) y de *El Sol* (1935-1936), en donde mantuvo amistad con el escritor mexicano Martín Luis Guzmán¹⁵.

El 18 de julio de 1936 Masip estaba en Madrid "mientras su familia se encontraba veraneando en casa de Alejandro Casona, en La Madalena (León)"¹⁶. Y sólo tras ser tras-

crítica y diversos trabajos periodísticos que le acreditan de buen ingenio. En el *Dúo* desarrolla su tema, que es algo más complicado de lo que aparenta —el intento de fuga de un marido y su desistimiento inmediato— porque dibuja finamente dos caracteres; sobre todo, por su hábil corte. No cabe tomarlo, empero, sino como obra de iniciación, que permite formar los mejores augurios", escribía en *El Sol* (1 de mayo de 1929), artículo reproducido en sus *Artículos de crítica teatral* (México, Joaquín Mortiz, tomo cuarto, 1968, pp. 163-164).

¹² Fue publicada también en la colección madrileña *La Farsa*, VII, 280 (21 de enero de 1933), 62 páginas, con dibujos de Pradillo. El reparto del estreno estuvo compuesto por Carmen López Lagar (Luisa), Mercedes Mariño (Odette), Micaela Castejón (Doña Juana), Antonio Armet (Julio) y Francisco López Silva (Mariano). Anna Caballé realiza un breve análisis de la obra en *ob. cit.*, pp. 24-26.

¹³ "En pocos años de Madrid, Paulino Masip ha conquistado buen nombre como periodista y ha sabido labrarse, por su propio esfuerzo, una reputación sin sombras. Viene al teatro no por azar ni con una obra improvisada. *La frontera* llega a las tablas cuando lleva mucho tiempo de estar escrita. Los que la conocían la han visto crecer en las tablas, realzando sus cualidades de buen teatro en la representación, último y definitivo contraste de la obra dramática. (...) El autor, aplaudido en todos los actos, salió a escena con sus intérpretes. La acogida que obtuvo la comedia no pudo ser más franca y calurosa" (Enrique Díez-Canedo, *El Sol* (31 de diciembre de 1932); reproducido en *Artículos de crítica teatral*, *ob. cit.*, tomo cuarto, pp. 91-93).

¹⁴ *La Farsa*, X, 443 (14 de marzo de 1936), 93 páginas, con dibujos de Antonio Merlo. El reparto del estreno estuvo compuesto por Irene López Heredia (María), Pascuala Mesa (Marcelina), Carmen León (Doncella), Mariano Asquerino (Pedro Díaz de Albalate), Ricardo Vargas (Joaquín), Antonio Armet (Pepe Salazar), Francisco Hernández (Padilla, editor), José Guijarro (Romerito) y Gabriel Algara (Barco). Anna Caballé analiza la obra en *ob. cit.*, pp. 26-28.

¹⁵ "Papá había tenido como amigo y colaborador en *El Sol* al gran novelista mexicano Martín Luis Guzmán y, a través de él y de su familia, había aprendido muchas cosas sobre México. También vivió mucho tiempo en Madrid don Alfonso Reyes, que fue muy amigo de Enrique Díez-Canedo, que a su vez lo era de mi padre", escribe Carmen Masip, hija de Paulino, testimonio que transcribe María Teresa González de Garay en "Paulino Masip en *Estampa*", *ob. cit.*, p. 35.

¹⁶ Anna Caballé resalta las afinidades dramáticas entre Masip y Casona y recuerda que "los dos

ladado con el gobierno republicano a Valencia, pudo volver a reunirse a finales de ese mismo año en Barcelona con ella. Colaborador del periódico *La Vanguardia* durante el año 1937¹⁷, en 1938 se trasladó a París, en donde desempeñó el cargo de jefe de prensa de la Embajada de España.

Exiliado a Francia tras la derrota, en abril de 1939 y gracias a las gestiones de Narciso Bassols, embajador mexicano en París, pudo embarcar, junto a un grupo selecto de intelectuales republicanos entre los que figuraban Bergamín, Halffter, Herrera Petere, Renau y Antonio Sacristán¹⁸, en el "Veendam", un buque holandés que llegó a Nueva York el 26 de mayo¹⁹ y a bordo del cual escribió las *Cartas a un español emigrado*²⁰. Instalado definitivamente en México, trabaja en el SERE, "escribe regularmente en

escritores vivían en el mismo edificio de María de Molina, 16; ambos poseían además un indudable talento dramático, una marcada predilección por las formas y tratamientos simbólicos y un gusto por la fantasía teatral que con el tiempo aproxima las obras respectivas" (*ob. cit.*, p. 26). Sin embargo, María Teresa González de Garay afirma que "este peculiar género de los aforismos, acerca la prosa de Masip a ciertas áreas de la prosa de Jardiel Poncela (recuérdense sus textos "Para leer en el ascensor"), del mismo modo que seguramente podríamos encontrar afinidades entre la obra dramática de ambos autores. Creemos que, al menos en una primera aproximación, Paulino Masip tiene más afinidades con Jardiel Poncela que con Alejandro Casona, sobre todo en la concepción y práctica del humor" ("Introducción" a *El gafe*, *ob. cit.*, p. 26).

¹⁷ Anna Caballé nos proporciona un índice de sus colaboraciones en *La Vanguardia* en *ob. cit.*, pp. 31-32, nota 26. Algunos artículos, como "Diálogos de la retaguardia" (21 de febrero de 1937) o "Estampas de Castelao" (11 de abril de 1937), los reproduce en *ob. cit.*, pp. 98-100 y 101-104, respectivamente.

¹⁸ "Estando en París, Narciso Bassols, que era embajador de México, organizó un primer grupo, se suponía de intelectuales, que fueran pioneros en venir a México para abrir un poco el camino a la emigración. Este grupo lo organizó la Alianza de Intelectuales al Servicio de la República, manejada por José Bergamín, que era muy amigo mío. En este grupo vinimos Pepe Bergamín, Roberto Fernández Balbuena, José Renau, José Herrera Petere, Rodolfo Halffter, Paulino Masip y otros" (Ascensión H. de León-Portilla aduce el testimonio de Antonio Sacristán en su libro *España desde México. Vida y testimonio de transterrados*, México, UNAM, 1978, p. 374).

¹⁹ "En Nueva York, según el testimonio de la hija mayor de Paulino, Dolores Masip, que contaba entonces 14 años, fueron recibidos por un grupo de intelectuales partidarios de la República que les festejó y acompañó durante los tres días que allí permanecieron, alojados gratuitamente en un hotel. Después dos autobuses los llevaron hasta México D. F., donde se entregó a cada familia 500 pesos" (María Teresa González de Garay, "Introducción" a *El gafe*, *ob. cit.*, pp. 10-11).

²⁰ La primera edición de estas *Cartas a un español emigrado* apareció en México (Publicaciones de la Junta de Cultura Española, 1939). Posteriormente han visto la luz dos ediciones más: la segunda en la mexicana San Miguel de Allende, Cuadernos del Nigromante, 1989 (con prólogo de Alejandro Toledo y una "Semblanza biográfica" de Alberto Cousté) y la tercera, con motivo del centenario del nacimiento del escritor, también en San Miguel de Allende, Ediciones del Centro Cultural El Nigromante-INBA, 1999 (con un prólogo titulado "Paulino Masip: entre el exilio y la metafísica" y un apéndice bio-bibliográfico de María Teresa González de Garay, páginas 7-21 y 83-100, respectivamente).

la revista *Mañana* y dirige el *Boletín del Comité Técnico de Ayuda a los Republicanos Españoles*²¹, al tiempo que realiza traducciones para el Fondo de Cultura Económica²² y colabora en revistas tan significativas de nuestro exilio republicano como *España Peregrina*²³, *Romance*²⁴ o *Litoral*²⁵. Sin embargo, ya desde 1941 se vincula al mundo cinematográfico mexicano, en donde trabaja no sólo como guionista de películas sino también como comentarista de la revista *Cinema Reporter*. Entre sus guiones cinematográficos —originales unos y adaptaciones los más, casi siempre para "películas alimenticias" según la inobjetable definición de Luis Buñuel, quien sabía de qué hablaba, precisamente por la misma época y en el mismo medio"²⁶—, mencionemos los de *El barbero prodigioso* (1941), adaptación de su obra dramática *El hombre que hizo un milagro*²⁷, película que interpretó y dirigió Fernando Soler Pavía; *La barraca* (sobre la novela homónima de Blasco Ibáñez), *La loca de la casa* (sobre la obra de Galdós) o *Canción de cuna*, sobre la obra dramática atribuida a Gregorio Martínez Sierra pero que fue escrita, en rigor, por María de la O Lejárraga²⁸.

²¹ Anna Caballé, *ob. cit.*, p. 52.

²² En el catálogo bibliográfico de *Autores y traductores del exilio español en México* (México, Fondo de Cultura Económica, 1999, p. 29) consta su traducción del libro de Georges Weill titulado *El diario: historia y función de la prensa periódica* (México, FCE, 1941).

²³ Las colaboraciones de Masip en la revista *España Peregrina* son tres: una reseña crítica del estreno en México de *Todo un hombre*, de Unamuno, 1 (febrero de 1940), pp. 86-87; el artículo ensayístico "La agonía de Europa", 5 (15 de junio de 1940), pp. 199-200, y un texto testimonial y autobiográfico titulado "En la muerte de Bagaría", 6 (15 de julio de 1940), pp. 262-264 (reproducido por Anna Caballé en *ob. cit.*, pp. 105-110).

²⁴ Las colaboraciones de Masip en la revista *Romance* son cinco: "Bagaría ha muerto", 13 (1 de agosto de 1940), pp. 3 y 5; "Lluís Companys", 18 (15 de noviembre de 1940), pp. 6 y 15; "Don Antonio Machado", 21 (15 de febrero de 1941), pp. 1-2 y 14; "Apuntes aforísticos sobre el matrimonio", 22 (15 de marzo de 1941), p. 16 (reproducido por Anna Caballé en *ob. cit.*, pp. 111-114), y "El Diario de Hamlet García", 24 (31 de mayo de 1941), pp. 6, 14 y 16.

²⁵ La única colaboración de Masip en la revista *Litoral* se titula "El soneto de *La Voz*", publicada en un número especial (agosto de 1944), pp. 26-27, dedicado "A la memoria de Enrique Díez-Canedo" con motivo de su muerte.

²⁶ Alberto Cousté, *ob. cit.*, p. 19. Sobre el tema puede consultarse el artículo de Juan Rodríguez, "La aportación del exilio republicano español al cine mexicano", publicado en el número 4 (otoño de 1997), páginas 197-224 de la revista barcelonesa *Taifa*, número monográfico dedicado a "El exilio español en México (1939-1977)".

²⁷ Paulino Masip, *El hombre que hizo un milagro*, "farsa en cuatro actos, el segundo dividido en tres cuadros". México, Editorial Atlante, 1944, obra dedicada "A mi madre, en España" (*ob. cit.*, p. 5) y fechada en "México, enero de 1940" (*ob. cit.*, p. 159).

²⁸ María Teresa González de Garay asegura que Masip realizó en México "más de setenta guiones para películas" (en "Introducción" a *El gafe*, *ob. cit.*, p. 32). Puede consultarse sobre el tema el trabajo de Román Gubern, "Cine español en el exilio", en AAVV, *El exilio español de 1939*, obra dirigida por José Luis Abellán (Madrid, Taurus Ediciones, 1978, tomo quinto, pp. 124-125).

1.- LA OBRA DRAMÁTICA DEL EXILIO

Excepto alguna reseña crítica de un estreno en México como el de *Todo un hombre*, de Unamuno²⁹, Paulino Masip no cultivó en el exilio su condición de crítico teatral y su relación con el mundo de la escena –al margen de una adaptación de *El escándalo*, la novela de Pedro Antonio de Alarcón que, al parecer, realizó a instancias del actor Armando Calvo³⁰– se redujo a la escritura de dos obras dramáticas: *El hombre que hizo un milagro* y *El emplazado*, que han merecido una atención mínima por parte de investigadores y estudiosos³¹. Consecuencia de lo que pudiéramos llamar "el drama de la dramaturgia desterrada"³², ni la una ni la otra llegaron a estrenarse en la escena mexicana³³, aunque la primera, a partir de la cual Masip escribió el guión de la película *El barbero prodigioso* –que introduce variantes significativas respecto a la obra teatral– fue seleccionada en 1942 por el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) para un ciclo de teatro internacional³⁴. Sí fue estrenada con éxito, en cambio, su adaptación de *El escándalo*, "aunque no se imprimió y el manuscrito es ilocalizable, si es que aún existe"³⁵. Armando de María y Campos, el prestigioso crítico teatral mexicano, pidió a Masip que escribiera una autocrítica de su adaptación, "que anoche se estrenó –puedo asegurar que con gran éxito a juzgar por la forma "redonda" en que salió su último ensayo, comprendido todo, es decir, vestuario, decorado,

²⁹ "La aparición de don Miguel de Unamuno sobre una escena mexicana nos ha producido placer vetado de melancolía nostálgica, si no hay redundancia en la conjunción de estos dos vocablos. (...) Los actores españoles que, con Benito Cibrián y Pepita Meliá en cabecera, interpretaron *Todo un hombre*, pusieron en el empeño talento, estudio y pasión. El público los premió con grandes aplausos merecidos. Nuestra gratitud de emigrados, por la velada, no podía expresarse con las palmas rituales. Vaya entera en estas líneas" ("*Todo un hombre*, de don Miguel de Unamuno, en el Teatro Arbeu". *España Peregrina*, 1 (febrero de 1940), p. 87).

³⁰ Juan Aguilera Sastre y M. Aznar Soler testimonian que esta adaptación de *El escándalo*, "dramatizado por Paulino Masip", era uno de los posibles estrenos que se planteaba el exiliado Rivas Cherif en el México de 1947 con su Teatro Español de América (en *ob. cit.*, p. 406), un estreno finalmente frustrado (*ob. cit.*, p. 410, nota 30).

³¹ Ricardo Doménech es el único investigador que, ya en 1977 y gracias a Aurora de Albornoz, pudo leer estas dos obras, sobre las que ha escrito, con forzosa brevedad, en "Aproximación al teatro del exilio", en AAVV, *El exilio español de 1939*, obra dirigida por José Luis Abellán (Madrid, Ediciones Taurus, 1977, tomo cuarto, p. 228).

³² Manuel Aznar Soler, "El drama de la dramaturgia desterrada". *Primer Acto*, 274 (mayo-julio de 1998), pp. 16-25.

³³ Anna Caballé, *ob. cit.*, p. 39, nota 39.

³⁴ A. Cousté, *ob. cit.*, p. 19. Sobre el tema pueden consultarse mis artículos "El exilio teatral español en la escena mexicana". *Taifa*, 4 (otoño de 1997), pp. 173-195, así como "Escena y literatura dramática del exilio republicano español de 1939", en AAVV, *El exilio teatral republicano de 1939* edición de M. Aznar Soler. Sant Cugat del Vallès, Associació d'Idees-GEXEL, colección Sinaia-4, 1999, pp. 11-53.

³⁵ María Teresa González de Garay, "Apéndices" a *Seis estampas riojanas*, *ob. cit.*, p. 125.

"atrezzo", luces y su poquito de público exigente y selecto—, en el Teatro Ideal por la Compañía de Armando Calvo"³⁶. Por el valor testimonial del texto, paso a transcribir los párrafos que, a mi modo de ver, poseen un mayor interés para documentar el concepto escénico de nuestro autor:

"He escrito y estrenado algunas comedias originales; pero ésta es la primera adaptación teatral de una novela que he hecho en mi vida. Muchas personas me han encarecido las enormes dificultades que debí de encontrar para encerrar en el breve marco de un escenario el tumultuoso tráfigo de la novela de Alarcón. Si declaro que encontré muy pocas, no sé si se entenderá que pecho por vanidad o por modestia, falsa modestia, claro está. Sin embargo, así es, y la mejor prueba que tengo a mano es que la escribí en once días, y si añadido que habitualmente soy escritor premioso, se remacha que los escollos que la adaptación de *El escándalo* me ofreció eran fáciles de salvar.

No había hecho nunca, como digo, ninguna adaptación teatral; pero en cambio he hecho en estos últimos años bastantes adaptaciones cinematográficas, de novelas y comedias. ¿Hasta qué punto me ha servido o me ha perjudicado la experiencia, el oficio adquirido en el cine? Hubo de todo, pero creo que el balance fue favorable. La deformación profesional del cine me perjudicó al principio. Sin querer, tendía a visualizarlo todo. Había olvidado uno de los recursos más prodigiosos del teatro: resolver con diálogo las lagunas inevitables de la acción que producen, por ejemplo, los entreactos. Cuando dentro de mí caí en la cuenta de mi error de perspectiva, todo marchó como una seda.

En cambio, creo que desde el primer momento mi experiencia de adaptador cinematográfico me favoreció muchísimo para la presentación adecuada de los personajes, el planteamiento de las situaciones y la ligazón de unas y otras, para que todos ganaran en intensidad dramática y para que interviniera el sentido de la continuidad, que en el cine se considera primordial y en el teatro se desdeña, y que, al menos por lo que a mí afecta, haciendo esta adaptación he descubierto que si en el teatro no es tan imprescindible, es convenientísimo que vigile y presida la confección de una obra dramática. Como mi descubrimiento es reciente, no he tenido tiempo de comprobar mi sospecha de que uno de los méritos que poseen las grandes obras teatrales es su perfecta continuidad, aunque en la jerga de Talfá no se haya hablado nunca de ella.

Pero por encima de todo esto, estimo que las facilidades que encontré para llevar *El escándalo* a la escena residen en la propia obra de Alarcón, y que una mirada un poco habituada a estos menesteres descubre enseguida. Quiero decir que, en el fondo, las principales situaciones de la novela están resueltas de una manera teatral. De ahí que hayan podido pasar a las tablas casi íntegras, con levísimas trasposiciones de tiempo y lugar, hasta el

³⁶ Armando de María y Campos, "El teatro. Paulino Masip habla de por qué y cómo adaptó para Armando Calvo la novela "El escándalo", de Pedro Antonio de Alarcón", artículo aparecido en la columna semanal que el crítico mexicano publicaba en el periódico *Novedades*, recorte conservado por Carmen Masip —aunque sin referencias de día, mes y año— que transcribe María Teresa González de Garay en "Apéndices" a *Seis estampas riojanas*, ob. cit., p. 125.

extremo de que mantuve muchos finales de cuadro terminados en punta, con sus latiguillos correspondientes, que no los hubiera aderezado con mayor habilidad uno de esos autores teatrales a quienes se califica de "excelentes carpinteros de comedias".

Ni qué decir tiene que he respetado, hasta el máximo, personajes, acción y diálogo. Los personajes se conservan tales como los creó el autor; la acción ha sufrido algunas, muy pocas, alteraciones, y todas externas; y el diálogo, salvo en algunas escenas que son de mi cosecha, aunque siempre inspiradas por el mayor respeto hacia la obra, pertenece en esencia a don Pedro Antonio de Alarcón. Lo único que yo he hecho es manipularlo convenientemente para las necesidades de la escena"³⁷.

Conviene resaltar el concepto tan tradicional del teatro y de la propia escritura dramática que Masip demuestra en este texto, sobre todo cuando condena, por un "error de perspectiva", la visualidad escénica como atributo del lenguaje cinematográfico para subrayar el valor del diálogo como "uno de los recursos más prodigiosos del teatro". Consecuencia de ello es el carácter más "literario" que escénico de su obra dramática, que responde así a los parámetros de esos autores a los que en el propio texto se califica como "excelentes carpinteros de comedias".

2.- EL HOMBRE QUE HIZO UN MILAGRO

Las dos únicas obras dramáticas que Masip escribió y publicó en su exilio mexicano son, como ya hemos dicho, *El hombre que hizo un milagro* y *El emplazado*. Ambas obras tienen en común su carácter de "farsas" y su estructura tradicional, compuesta por actos, escenas o cuadros, a través de los cuales el dramaturgo desarrolla la acción dramática con la habilidad propia de un buen carpintero teatral.

La acción dramática de *El hombre que hizo un milagro*, "farsa en cuatro actos, el segundo dividido en tres cuadros", se localiza en el espacio escénico de una barbería situada en "una plaza de pueblo castellano con un crucero en el centro"³⁸ y en un tiempo en que, al inicio, "hace sol de un día claro de primavera en Castilla" [EHM: 10]. El protagonista es un barbero llamado Benedito Sánchez que, según Ricarda, su mujer, es un hombre que "como bueno no hay otro, y manso y dócil que le carga a una de tan blando que es" [EHM: 15]. En suma, un hombre que, según ella, no sirve para nada: "¡A ver si se muere!" [EHM:

³⁷ María Teresa González de Garay, "Apéndices" a *Seis estampas riojanas*, ob. cit., pp. 125-128. Carmen Masip, hija de Paulino, fue quien propuso a su padre y al actor Armando Calvo la adaptación teatral de *El escándalo* "para un proyecto de gira por los Estados" que la compañía se plantea (ob. cit., p. 125).

³⁸ P. Masip, *El hombre que hizo un milagro*, ob. cit., p. 9. A partir de este momento y por razones de espacio, citaré no en nota a pie de página sino en el propio texto y entre corchetes, indicando la obra por las siglas EHM, dos puntos y la página o páginas correspondientes. Así, en este caso: [EHM: 9]. Cuando el texto corresponda a una acotación dramática, se citará en cursiva.

22]. Para Ricarda y Lorenza, madre de ésta –mujeres para quienes el valor supremo es el dinero–, las inquietudes y actividades del barbero, las "cosas de Benedito" [EHM: 11], son tan estrafalarias como estériles: por ejemplo, el Alguacil aparece en la escena primera del acto primero para comunicarle al Aprendiz que el barbero ausente ha sido multado por la autoridad municipal, ya que "se ha empeñado en pescarle los peces de colores al Sr. Marqués, y el Alcalde le ha puesto una multa" [EHM: 11]. Y cuando en la escena séptima del acto primero aparezca Benedito, "trae en la plácida faz una sonrisa luminosa. Viene vestido con una chaqueta blanca, pero llena de pelos y plumas, los pantalones arrugados y sucios, las botas al mismo tenor. Es joven, treinta y tantos años, pero una calva incipiente da cierta nobleza a su cabeza destocada" [EHM: 26]. Benedito, al atravesar la plaza para entrar en su barbería, ha de soportar la rechifla popular: "Pasa por en medio del grupo de mozos y, uno tras otro, todos le empujan y golpean en juego brutal. Él se encoge humildemente, sin perder la sonrisa, y pone los brazos por delante de su pecho para resguardar algo que lleva en el seno" [EHM: 27]. Y poco después comprobamos que "saca del pecho tres o cuatro pollitos recién nacidos" [EHM: 28] y que se enorgullece de haberlos salvado de la muerte: "Voy a la cocina a ponerlos en una cazuela junto a la lumbre. Están heladitos" [EHM: 28]. Tanto Lorenza como Ricarda, quien "le sale al paso, ceñuda" [EHM: 27], insultan al barbero, quien soporta pacientemente su desesperación, pues "si algo refleja su rostro, es curiosidad. Ni dolor, ni ira, ni impaciencia" [EHM: 29].

Pero Benedito no es, como afirman mujer y suegra, un personaje plano, un imbécil [EHM: 29], sino todo lo contrario: "¡Tonto no soy, Tomás, créeme! Te lo digo yo" [EHM: 33]. Por ejemplo, para su amigo Tomás, un abogado que demuestra un agudo sentido crítico³⁹, "Benedito es un tipo extraordinario" [EHM: 25], por lo que acusa a ambas mujeres de no saber valorar sus cualidades: "Lo tenéis abrumado y empequeñecido" [EHM: 26]. Masip subraya en las acotaciones esa complejidad del personaje, su calidad espiritual y la riqueza de su vida interior: "Ríe con una risa dulce que le caracteriza, y es como un borboteo de las fuentes interiores de su persona" [EHM: 31]. Pero Benedito vive sometido al autoritarismo de su mujer y, ante la irritación de su amigo Tomás, carga obediente con el cántaro para traer agua de la fuente: "(Con cierta angustia). ¿Tomás, la máquina del mundo anda sin mi permiso y yo no puedo pararla, ni intervenir en ella para que cambie el rumbo...!" [EHM: 32].

La aparición del Ciego en la escena décima de este acto primero inicia un cambio radical en el desarrollo de la acción dramática. Naturalmente, la ironía y el humor son características de Masip y, así, el Ciego, una víctima más de la guerra⁴⁰, demuestra desde el principio un muy peculiar y lúcido sentido del humor: "Soy de muy lejos. Ando de pueblo en pueblo. Estoy unos días en cada sitio. Cuando se cansan de verme y yo de no verlos, me

³⁹ "Cuidado con las palabras. No quise ser abogado y soy cazador furtivo. Si me entendieras te diría que viene a ser lo mismo. Los abogados son cazadores furtivos de los Códigos", dice Tomás en *ob. cit.*, p. 26.

⁴⁰ "Me quedé ciego en la guerra. Un tiro que entró por la frente y tocó no sé qué nervio", le explica el Ciego a Benedito en *ob. cit.*, p. 37.

voy a otro" [EHM: 36]. El Ciego, que vive de la caridad, acude a la barbería para que Benedito le corte el pelo y demuestra poseer una conciencia lúcida y un agudo sentido de su profesionalidad: "El ciego debe llevar el pelo largo y limpio. El público responde mucho mejor. (...) Ser ciego es un bonito negocio. No me da empacho en decirlo, porque no me van a salir competidores voluntarios" [EHM: 42].

Pero en la escena duodécima de este acto primero va a suceder en la barbería, inesperadamente, un suceso prodigioso cuando Benedito, "*que ha metido en jabón la cabeza del Ciego, frota y frota con gran entusiasmo*" [EHM: 42] sus cabellos para quedarse a continuación "petrificado" [EHM: 43] al escuchar, entre alaridos y gritos, estas palabras del Ciego: "¡Luz! ¡Veo luz! Pero no puedo abrir los ojos. La luz me hace un daño horrible. ¡Me ha devuelto la vista! ¡Veo! ¡Veo!" [EHM: 44]. La recuperación de la vista por parte del Ciego queda certificada por el Médico, quien no halla ninguna explicación científicamente razonable al suceso: "El caso es tan extraño que si yo creyera en los milagros diría que esto es un milagro" [EHM: 47]. Y, ante un barbero "aterrado" [EHM: 46], la reacción popular no puede ser ni más crédula ni más entusiasta: "*La palabra "milagro" va pasando por todas las bocas*" [EHM: 47]. E inclusive el propio Tomás, ante un barbero que sigue "aterrado" [EHM: 49], apostilla: "Yo sabía que harías cosas prodigiosas" [EHM: 49]. La barbería ha sido el escenario del prodigio, pero en ese mismo espacio escénico se van a desarrollar hechos no menos prodigiosos: por ejemplo, Benedito se enfrenta a su mujer y ordena que sea ahora Lorenza quien vaya con el cántaro a la fuente. Y Benedito "*ve marchar a su suegra y se queda maravillado. Le dio la réplica de una manera maquinal, sin darse cuenta de lo que estaba haciendo, y ahora, la sorpresa que le produce el efecto de sus palabras es prodigioso. Ríe, por primera vez su risa tiene una punta de sarcasmo y, aunque en proporciones apenas ostensibles, su cuerpo se yergue*" [EHM: 53]. El barbero prodigioso ha conseguido liberarse de su terror para transmitírselo a su mujer, quien es ahora la "aterrada" [EHM: 53], un personaje que se ha transformado ahora en sumiso y temeroso.

En la escena XV del acto primero se plantea ya un tema clave en *El hombre que hizo un milagro*: la explotación comercial del "milagro". Así, Antonio, "inspector general de zona de la Fábrica de Jabones "Salto" y otros artículos de perfumería" [EHM: 55], le propone que, a cambio de mil duros, firme un documento que "dice así: "Declaro y certifico que el jabón con que lavé la cabeza del ciego que recobró la vista era jabón "Salto". Nada más" [EHM: 55]. Benedito ha usado, en efecto, esa marca de jabón, por lo que, "*después de algunas vacilaciones, firma*": "Si no es mentira..." [EHM: 56]. Y ante la estupefacción de su mujer y "*con una indiferencia sobrenatural*" [EHM: 57], en el desenlace de este primer acto acaba por regalarle el dinero.

El segundo acto está dividido en tres cuadros porque el espacio escénico es diferente en cada uno: el "*campo*" [EHM: 41], donde una Gitana le lee la mano al barbero prodigioso y en donde la Voz del Viento le confirma que ha hecho un milagro, en las dos escenas del cuadro primero; "*otra vez la plaza del pueblo y la barbería*" [EHM: 69], en las cinco escenas del cuadro segundo; y, por último, "*una sala comedor que aparece encima de la*

barbería" [EHM: 81] en las tres escenas del cuadro tercero. La función dramática de este acto segundo, tras haberse planteado el conflicto de un barbero "prodigioso" en el acto primero, es la de caracterizar irónicamente a Benedito como protagonista del destino y realizar a su través una denuncia de los intereses políticos y económicos que están en juego, una crítica social que Masip quiere evidenciar en esta farsa. Así, en el cuadro primero aparecen en escena "*dos Gitanas, madre e hija*" [EHM: 62], que contemplan las manos de Benedito y, entre "*gestos de asombro tremendo (...) se santiguan con grandes aspavientos*" [EHM: 64], antes de leer en ellas su futuro:

GITANA VIEJA.— Miedo me da decirte lo que leo. Tienes manos de santo o de rey. Navajas barberas han empuñado tus manos hasta ahora; mañana, setros [*sic*] y coronas empuñarán si tú quieres. Tu destino es muy grande y muy espinoso. Voluntad te deseo para arrojárselo. (*Coge el billete que está sobre la mano que le corresponde y se lo guarda*).

GITANA JOVEN.— Una mujer vendrá a buscarte de tierras lejanas. Tu destino te manda que te vayas con ella. (*A su vez se queda con el billete correspondiente*) [EHM: 65].

Y, si cabe con mayor ironía, Masip agrega en la segunda escena de este cuadro primero que a Benedito "*lo paraliza una voz varonil, que llega de las rocas o de las nubes, o del fondo de la tierra o del fondo de su propio corazón*" [EHM: 66], la Voz del Viento, a quien confiesa que quiere seguir su destino "prodigioso" y a quien, tras escuchar la orden de proseguir el camino sin decir nada a nadie, despide con estas palabras: "Lo que tú mandes, Señor" [EHM: 67].

En el cuadro segundo el Alcalde aparece en escena para comunicarle a Benedito una segunda multa, inspirada por el Marqués y que plantea las implicaciones políticas del "milagro" al significar éste una amenaza para el caciquismo dominante: "El Sr. Marqués cree que el milagro es una añagaza de sus enemigos con vistas a las elecciones próximas. Dice que hay que averiguar quién es ese ciego que se deja milagrear sin más ni más. Supone que es un echadizo del Sr. Beltrán. De Benedito dice que siempre le ha parecido un anarquista. También con usted está bueno, señor Cura" [EHM: 72]. Así, el barbero prodigioso constituye una amenaza para las "fuerzas vivas" de ese pueblo castellano que representa a la España profunda, pero el verdadero milagro para Benedito es que ha hallado por fin el "resorte" que le faltaba, tal y como confiesa a su Madre en la escena cuarta de este cuadro segundo: "Hubiera dado el alma por un resorte que me faltaba. Ya lo tengo, madre, y sé que no es del diablo" [EHM: 76]. Y, ante el asombro y la posterior recriminación de su Madre, realiza una demostración práctica de su nuevo poder, que significa la humillación tanto de Ricarda como de Lorenza. Acaba este cuadro segundo con la aparición de una Madre que lleva a su hijo enfermo y que trata de que el barbero le imponga las manos para sanarlo. Benedito parece ceder inicialmente a esta tentación milagrera, pero es su propia Madre quien se la prohíbe por miedo a que obrara el prodigio, una actitud que le explica con estas palabras, que traducen un fondo de ironía cristológica: "¡Porque no quiero verte crucificado!" [EHM: 80].

La farsa se centra en el cuadro tercero en las angustias de Lorenza y Ricarda ante la convivencia con un "santo" que obra milagros. Ricarda, ante la perspectiva de que el barbero siga "un destino más alto" [EHM: 85], piensa en el divorcio como alternativa posible. Benedito les comunica su desolación: el ciego lo ha reconocido en la calle, por lo que quedan destruidas sus esperanzas de que el milagro no fuera cierto. El barbero sale hacia la plaza y "*las mujeres lo ven marchar, redoblado su espanto. Se hace el oscuro sobre el comedor y comienza a iluminarse la plaza, que quedará en penumbra, rota a trechos por la claridad lunar. El juego de luces y sombras de esta escena se combinará de tal modo, que dé máxima sensación de irrealidad*" [EHM: 88]. Con esta iluminación, irónicamente "mágica", asistimos a la conversación entre el barbero y su amigo Tomás, en realidad un monólogo entrecortado del protagonista, del héroe "trágico" de esta farsa "prodigiosa" que interroga su destino a las estrellas:

BENEDITO.— ¿Tú crees en el misterio, Tomás?

TOMÁS.— Sí, creo.

BENEDITO.— Yo también. He creído siempre. El mundo es un enigma maravilloso y terrible, abarrotado de susurros que llenan de ansiedades infinitas el corazón del hombre. Yo he oído muchas veces hablar al Viento, aunque nunca —a ti te lo diré— tan claro y distinto como esta tarde. (...)

TOMÁS.— ¿Qué te ha dicho?

BENEDITO.— No... secretos... secretos. Pero desde entonces me pregunto. ¿Quién me ha enseñado el lenguaje del Viento? ¿Por qué soy yo el elegido? ¿Qué he de hacer con esta fuerza que ha entrado dentro de mí?

TOMÁS.— ¿El Viento no te ha dicho?

BENEDITO.— (*Dulcemente*). Tomás, no seas indiscreto. No me ha dicho nada. Soy yo quien he de encontrar mi camino. Cuando pregunto: ¿para qué?, ¿qué quieren de mí esas fuerzas oscuras y misteriosas que encienden la luz de las estrellas?, no se lo pregunto a nadie, porque sé que nadie me ha de responder. Me lo pregunto a mí, no hallo la respuesta y me desazono [EHM: 89-90].

Esa angustia del "elegido" ante la incertidumbre de su destino ha convertido al barbero en una parodia del héroe romántico, en un personaje trágico que —no lo olvidemos en ningún momento— Masip trata siempre en clave de farsa. Y, de esta manera, Benedito prosigue ante su amigo Tomás la confesión de su turbación y desasosiego:

BENEDITO.— (...) Estábamos cercados de presagios que se han hecho realidad, y no sabemos ni el cómo, ni el porqué, ni el para qué. ¿Comprendes mi angustia? ¿Qué me ha querido decir el milagro? ¿Me trae un mensaje o es, simplemente, un azar del misterio que, jugando, jugando, ha tropezado conmigo una vez para no repetirse más? ¿Es señal de una misión que comienza? ¿Qué misión? ¿Es de hacer o de predicar, de mandar o de obedecer, de vivir o de morir? ¿O es accidente fortuito que en sí comienza y acaba? ¿Puedo y debo

yo mañana volver a rapar barbas como si nada hubiera pasado? Esta tarde, mi madre no ha querido que curara a un niño. ¿Ha hecho bien o ha hecho mal? Éstas son mis dudas, Tomás.

TOMÁS.— Que yo no te puedo resolver, Benedito. Espera, quizás sea pronto. Tu destino hablará. Espera [EHM: 90-91].

E, irónicamente, el destino va a hablar en la voz del Ciego quien, en el desenlace de este acto segundo y cuando "*la penumbra de la plaza se hace más densa*" [EHM: 91], afirma que la respuesta la tienen las estrellas del cielo:

CIEGO.— La ceguera da sed de estrellas. Si uno fuera ciego para todas las cosas del mundo y pudiera ver las estrellas, sería apenas ciego. Si uno fuera ciego para las estrellas, sería ciego aunque pudiera ver todas las cosas del mundo.

BENEDITO.— (*Con un susurro*) ¿Por qué?

CIEGO.— Porque las estrellas son las que dan los rumbos de la vida.

(*La oscuridad se ha hecho absoluta en la plaza. En lo alto una tenue claridad. Lentamente cae el TELÓN*) [EHM: 91-92].

En el tercer acto, compuesto por catorce escenas, el Ciego que ahora puede ver las estrellas se presenta como víctima "trágica" del destino, pues su nuevo destino de vidente significa para él desesperación y hambre. Porque la Vecina Primera le recrimina que pida limosna, pues "sería ir contra Dios" [EHM: 94], a lo que el Ciego replica con amarga ironía: "A este paso sólo me va a servir para verme morir de hambre" [EHM: 93]. Para el Ciego el "milagro" del barbero representa su ruina porque, como dice a Ricarda, "desde que no soy ciego la gente se niega a darme limosna" [EHM: 94]: "a mí me devolvió la vista y me quitó la manera honrada de vivir que yo tenía" [EHM: 95]. Por ello este Ciego —no "milagroso" como le llama el Alcalde, sino "milagreado" [EHM: 96], como matiza él mismo— le plantea a la autoridad municipal su "trágica" situación y parece dispuesto a venderse por dinero al Marqués. Pero irrumpe en escena Ramírez, "*señor de pueblo, acomodado*" [EHM: 100] y rival político de éste, para sugerirle al Alcalde un pacto común contra Benedito, quien "trae a la vida pacífica de este pueblo el desorden, la demagogia y la perturbación del equilibrio establecido por nosotros" [EHM: 103]. En efecto, Benedito representa, claro está, una amenaza política de primer orden, como le sugiere el astuto Ramírez al obtuso Alcalde: "Pero, ¿usted se da cuenta, señor Alcalde, de la fuerza que tendría un político que, amparado en que ha hecho uno, pudiera prometer milagros a las masas?" [EHM: 102]. Ramírez y el Alcalde le ofrecen a Benedito dinero para que se marche del pueblo, pero éste lo rechaza con indignación, al igual que siente asco ante la ambición económica de Lorenza y ante la propuesta ingenua del Aprendiz en la escena séptima del acto tercero, que constituye una nueva prueba de ironía cristológica, una parodia grotesca de claro trasfondo bíblico:

APRENDIZ.— Yo quisiera seguir a su lado para toda la vida, maestro

BENEDITO.— (*Conmovido*). Dejad que los niños se acerquen a mí. Ven, hijo mío, a mis brazos. ¡Bendita inocencia! Tú crees en mí, ¿verdad, hijo?

APRENDIZ.— Sí, maestro.

BENEDITO.— (*Mirando al cielo*). Gracias, Señor.

APRENDIZ.— Ya no quiero ser barbero. Lo que yo quiero, ¿sabe usted, maestro?, es que usted me enseñe a hacer milagros. Mi padre dice que eso tiene más porvenir. Que se puede ganar mucho dinero sin trabajar.

BENEDITO.— (*Con amargura infinita*). ¡Bendita inocencia! (*Rechaza al niño y se vuelve de espaldas para que no lo vea llorar*) [EHM: 108-109].

Esa amargura infinita del barbero constituye un acta de acusación contra la sociedad, contra todas las clases sociales, desde el Marqués al padre del Aprendiz de barbero. Masip no deja en esta farsa títere con cabeza y su denuncia de la corrupción y de la miseria moral dominantes en la sociedad se evidencia aún más cuando en la escena octava de este acto tercero "*entra Román, hombre distinguido, enérgico, con una gran cartera bajo el brazo*" [EHM: 109] y se presenta como "gerente de la gran compañía explotadora de aguas y fuentes medicinales "Gecam" [EHM: 110]. Román le propone a Benedito construir un hotel sobre el solar de la barbería y un balneario en las afueras, y le ofrece el cincuenta por ciento de las acciones a cambio de que se comprometa a residir permanentemente en el balneario y "a realizar una media anual de ocho a diez curaciones excepcionales. Esto en los dos o tres primeros años, porque luego los enfermos se encargan de curarse solos" [EHM: 112]. El barbero, "*sentado en el sillón de afeitar, que será de los giratorios, por huir del acoso y porque es uno de sus recursos para mostrar su repugnancia, ha estado todo el tiempo dando vueltas*" [EHM: 113]. En efecto, Benedito ha escuchado con repulsión el negocio y, finalmente, "*enloquecido de ira, rabia, dolor, angustia*" [EHM: 114], contesta un no rotundo. Una negativa que reitera en la escena décima a los grotescos Prosélito y Prosélita de la secta de los "tabulistas", en guerra contra los "sideristas", quienes le ofrecen "la jefatura máxima del movimiento, con honorarios que no bajarían de..." [EHM: 119] y que le hacen volver a pasar "*nuevamente por todos los grados de la indignación*" [EHM: 119]:

BENEDITO.— (*Echándose en brazos de su amigo*). ¡Ay, Tomás, me ahogo, me ahogo! ¡Qué espanto, qué miseria! ¡Todos vienen a pedirme o a ofrecerme dinero, y no sé cuál de las dos cosas es más repugnante. Les da igual que el milagro sea cierto o falso, y lo aceptan verdadero sin discutir, porque así pueden negociar con él! ¡No quiero ver a nadie más! Huiré, me iré al campo, al monte [EHM: 120].

Pero esta confesión desesperada de Benedito en la escena undécima coincide con la aparición en la plaza de Fanny, "*la turista, mujer joven, alegre, estrambótica, elegante y guapa*" [EHM: 121], quien ha venido al pueblo para conocer al barbero prodigioso, a quien imaginaba con "barba y la cabellera muy blanca y muy larga, como Fausto en la ópera"

[EHM: 121]: "Aquello era más romántico, esto es más moderno. Y además, le honra que no haya usted cedido a la tentación de disfrazarse de mago antiguo" [EHM: 122]. Desde el principio Benedito se va a sentir "*turbado*" [EHM: 123] ante Fanny, que "*es muy guapa y su imperio sexual se impone*" [EHM: 122]: "Señor mago, ¿por qué no me enseña usted las manos? ¿Lleva usted siempre guantes puestos?" [EHM: 125]. En el desenlace de este tercer acto Fanny confiesa a Tomás que va a casarse con Benedito, mientras el barbero, "*a quien la visita de Fanny ha dejado como embriagado*" [EHM: 128], escucha "*abrumado*" [EHM: 129] al Ciego, que sigue siendo, en tanto vidente, víctima "trágica" del milagro.

El acto cuarto se inicia con una demostración de la mentalidad milagrera dominante en las clases populares: curación del hijo de Martina, misterioso repique de campanas a las doce de la noche, parto por parte de la vaca del tío Zenón de un ternero con cinco patas y dos cabezas. Pero lo más importante es que el doctor Ocáriz, un eminente oculista, ha acudido al pueblo para estudiar el caso y su veredicto científico es inapelable: no hay milagro sino un azar que se explica por medios naturales. Lo significativo es que Benedito, quien ya se mostraba ante el doctor "*un poco despectivo, en el fondo, sin querer, molesto*" [EHM: 134] y afirmaba que "los milagros no se estudian: se creen o no" [EHM: 134], reacciona ahora "*con un grito en el que andan mezclados la alegría y el desencanto*" [EHM: 138], una reacción contradictoria que se profundiza aún más en la escena quinta:

BENEDITO.— (*Saliendo de su estupor*). ¡Ay, qué alegría! ¡Qué alegría! ¡Ay, qué alegría más grande tengo! ¡Qué felicidad! ¡Qué liberación! (*No concuerdan, antes discrepan fundamentalmente, el sentido de estas exclamaciones y el tono con que Benedito las dice. Su esfuerzo por aparentar la satisfacción que no siente, es vano. Acaba la letanía jubilosa, apagado y triste*). ¡Qué terrible peso se me ha quitado de encima! (*Dicho esto se queda mustio, como un globo sin aire. Su rostro expresa infinita desolación melancólica. Contempla sus manos*) ¡Pobrecitas manos mías, cuánto os han calumniado! No sois más que unas pobres manos de barbero, y os habían hecho creer, ¡qué sé yo qué! [EHM: 139].

El barbero le confiesa a su amigo Tomás que está dispuesto a volver a llevar el cántaro a la fuente porque, según él, ha perdido el "resorte": "Yo te decía: me falta un resorte; si lo encuentro, no lo haré. Mientras lo tuve no lo hice. Pero ahora se me ha perdido, y estoy igual que antes. ¿Para qué me voy a negar?" [EHM: 140]. Pero el verdadero milagro de Benedito va a producirse cuando "*del fondo de su persona comienza a salir el grito de protesta contra su ser anterior y de afirmación del nuevo que la experiencia del milagro le ha traído*" [EHM: 141]. Y el recuerdo de Fanny, con quien proyectaba viajar por el mundo, le sirve de acicate para tomar una decisión prodigiosa: "Benedito no rapa más barbas" [EHM: 142]. Una decisión que provoca la burla de Lorenza y la actitud "*desafiante*" [EHM: 144] de Ricarda, a quien el barbero "*coge brutalmente por los brazos*" para demostrarle que, pese a todo, nada es igual que antes, una actitud ante la que reacciona "*estupefacta*" [EHM: 144]:

TOMÁS.— Benedito, estoy asombrado.

BENEDITO.— (*Ríe*). Te he dicho antes que había perdido mi resorte. Me equivocaba. Lo conservo.

TOMÁS.— Ya no es el milagro.

BENEDITO.— No. El resorte de ahora lo han fabricado ellos, todos los que ayer me hicieron llorar asqueado de tanta codicia y tanta ruindad. Mientras el misterio estaba presente yo lloraba por ellos y hubiera querido salvarlos de su miseria. Ya no es lo mismo. Ahora vamos a jugar, aquélla (*por Fanny*), éstas, los otros y yo, todos con cartas iguales. El misterio arriba, lejos, y aquí un pleito entre hombres y mujeres. Y yo un hombre que ha aprendido mucho en estos tres días inolvidables. Esa cuadrilla de desvergonzados me ha enseñado a odiar [EHM: 145].

El "nuevo" Benedito es el milagro del "resorte", el milagro del "hombre enérgico" [EHM: 148]. Un Benedito que impone silencio al Ciego y que ordena a Tomás que le diga a Fanny que no le espere: "¡Tomás! Hay peces de colores que no se pueden robar. Y ella era el pez de colores más brillante y hermoso que había nunca tenido entre mis manos" [EHM: 149]. Benedito piensa marcharse del pueblo, pero ya no con Fanny sino solo, no sin antes enfrentarse a las fuerzas vivas, como demuestra ante el Alcalde y ante Ramírez: "Yo soy un hombre leal y quiero advertirles. No estoy dispuesto a consentir que la vida del pueblo y de la comarca esté en manos del señor Marqués, que usted representa, y del señor Beltrán, representado por usted" [EHM: 151]. Benedito les amenaza con publicar "un manifiesto al país en el que comienzo por decir la verdad de la actual situación" [EHM: 152]:

ALCALDE.— (*Aterrado*). ¿Quieres matarme? ¡Ah, otra cosa! El señor Marqués me dijo que tienes permiso para llevarte todos los peces de colores que quieras de su estanque.

BENEDITO.— Contéstele que devuelva el parque y el estanque al pueblo, que del pueblo eran y él se los quitó [EHM: 153].

Parece obvio, tras la alusión anterior del Ciego a la guerra, que el republicano exiliado Paulino Masip quiere condenar, a través del "nuevo" Benedito, a los vencedores de la guerra civil española, tanto a ese Marqués como al Alcalde y a Ramírez, a quienes el protagonista acusa de haberle querido sobornar: "Ustedes vinieron ayer a comprar mi conciencia" [EHM: 153]. Sin embargo, Benedito aceptará ahora "tres espaciados chorros de tintineos de monedas de plata" [EHM: 154] por romper su manifiesto y marcharse del pueblo para siempre, mientras firma el contrato con Román para que las obras comiencen inmediatamente. Un personaje que, finalmente, sonrío "mefistofélico": "¡Vaya, me quedo tranquilo!" [EHM: 155].

El desenlace de *El hombre que hizo un milagro* nos presenta a un Benedito, "noble y digno" [EHM: 155] que, ante la presencia de tres Ciegos que han acudido para que les devuelva la vista, afirma ante todo el pueblo la verdad, es decir, la mentira del milagro:

"Amigos, con todo el dolor de mi corazón, porque bien me gustaría consolar a estos desdichados, he de deciros que yo no tengo virtud ninguna para curar enfermedades" [EHM: 157]. Pero la reacción popular ante la revelación de la verdad por parte de Benedito, a quien aclaman como a un santo, es muy violenta: "*alguien lanza una piedra contra él*" [EHM: 158]. Tomás le insta a que huya y se ofrece a avisar a Fanny:

TOMÁS.— Cree en ti. Te espera.

BENEDITO.— ¡No puedo mentirle!

TOMÁS.— En amor siempre hay tiempo para decir la verdad. ¡Vamos! [EHM: 158].

La protesta popular arrecia, pero cuando Una Vecina informa de la huida de Benedito, se produce una reacción que determina que esta farsa tenga un desenlace irónico:

La muchedumbre expresa su furor con gritos más fuertes de tono y de concepto, pero poco a poco se va apaciguando y se desparrama en grupos por la plaza. Los nervios se distienden, vuelven las sonrisas a las bocas, y la calma. Sin darse cuenta todos sienten como una liberación. La presencia del misterio les pesaba, y se han puesto muy contentos.

VECINA PRIMERA.— (*Acercándose a los ciegos, que siguen inmóviles y ajenos*). Amigos, lo sentimos mucho, pero no hay nada que hacer. ¡El santo se ha ido al cielo!

Todos cuantos lo oyen, se echan a reír, y cae rápidamente el TELÓN [EHM: 159].

3.- EL EMPLAZADO

La segunda obra publicada por Masip en su exilio mexicano se titula *El emplazado*, "farsa en tres actos, divididos, cada uno, en dos cuadros". Pero en la edición de la obra no consta su fecha de impresión, por lo que se nos plantea de entrada un problema tanto de escritura como de publicación. Anna Caballé alude a una noticia que proporciona la revista *Las Españas* sobre una lectura de la obra en abril de 1949⁴¹ y, aunque constata honestamente que "tan sólo tenemos referencias de esta obra teatral", fija sin embargo su fecha de edición en 1955⁴², al igual que antes había hecho Matilde Mantecón de Souto⁴³ o que hará

⁴¹ Entre la extensa información que proporciona la revista sobre el acto de inauguración solemne del Ateneo Español de México, que tuvo lugar el 16 de marzo de 1949, se anuncia entre las actividades a celebrar durante el mes de abril: "Martes 26. Lectura de la obra teatral *El emplazado*, por su autor D. Paulino Masip". *Las Españas*, 12 (29 de abril de 1949), p. 13.

⁴² A. Caballé, *ob. cit.*, p. 39.

⁴³ Matilde Mantecón de Souto, "Índice biobibliográfico del exilio español en México", en AAVV, *El exilio español en México, 1939-1982*. México, Fondo de Cultura Económica-Salvat Editores, 1982, p. 810.

luego el anónimo autor de "Paulino Masip: bio-bibliografía", nota incluida en una edición de *El diario de Hamlet García*⁴⁴. Por su parte, González de Garay aporta el argumento decisivo que nos permite fechar la edición de esta segunda farsa no en 1955 sino en 1949:

La fecha de publicación es anterior al 12 de diciembre de 1949, que es cuando está fechada la dedicatoria personal autógrafa que el autor escribe en tinta negra a su madre: "A usted, madre adorada, con un abrazo muy fuerte de su hijo que no la olvida un momento. México, 12-12-49". (...) Con casi total seguridad el año de edición es el de 1949⁴⁵.

La acción dramática de *El emplazado* "transcurre en una gran ciudad"⁴⁶ indeterminada, inconcreción que afecta también al tiempo. El protagonismo en esta "farsa" corresponde sin duda a Pedro Ribera, una nueva versión del mito de Don Juan que, en este caso, inicialmente es tan sólo un conquistador de dinero y poder. Por su parte, Miguel, amigo de Pedro, es el personaje que funciona dramáticamente como su antagonista. Masip se sirve de ambos, además de una serie de necesarios personajes femeninos (Rosario, Marta, Laura, Carmen, Pilar, Gloria, Lucía, María, Lulú), para desarrollar, con su habitual ironía y sentido del humor, una desmitificación, jocosa pero seria, de algunos tópicos y de determinados valores tradicionales. El tratamiento farsesco de *El emplazado* no es óbice, en este caso, para que Masip nos invite a nosotros, lectores o espectadores, a una reflexión sobre el tiempo y el sentido de la vida, sobre el poder y las riquezas, sobre el amor y la muerte.

El espacio escénico en el que transcurre durante el cuadro primero del acto primero la acción dramática de *El emplazado* es el de un "*despacho lujoso de un hombre de negocios*" en donde —Masip tiene interés en subrayarlo— "*no hay (...) la menor sombra de carácter personal*" [EE: 9]. Es el espacio que corresponde al protagonista: "*Pedro es un hombre de cuarenta y tantos años, recio y un poco basto. Tipo de luchador enérgico, expresión dura. Lleva bigote grande, poblado. Fuma nerviosamente un gran cigarro*" [EE: 9]. En este cuadro primero se plantea de manera muy convencional la situación dramática. Así, vemos inicialmente a Pedro como un tiburón capitalista que no quiere mezclar los sentimientos con los negocios y que rechaza con crueldad a Marta, una mujer casada que hasta se le ofrece sexualmente para salvar una apurada situación económica: "*humillada, transida de dolor y de vergüenza, hace mutis por el foro, lentamente, arrastrando los pies*" [EE: 11]. Se van acumulando nuevas pruebas de la inhumanidad del personaje, un muy atareado hombre de negocios que se comporta con extrema dureza empresarial y quien alerta a Laura: "Hay que ser de hierro, muchacha" [EE: 12].

⁴⁴ P. Masip, *El diario de Hamlet García*. Barcelona, Anthropos, Memoria Rota-11, 1987, p. 335.

⁴⁵ María Teresa González de Garay, "Apéndices bibliográficos" a su edición de *El gafe*, *ob. cit.*, p. 233.

⁴⁶ P. Masip, *El emplazado*. México, Sociedad General de Autores de México, s. f., p. 7. A partir de este momento seguiré con *El emplazado* (abreviatura: EE) el mismo modo de citación que con *El hombre que hizo un milagro* (ver nota 38). Así, en este caso: [EE: 7]. También en este caso, cuando el texto corresponda a una acotación dramática, se citará en cursiva.

Pero la aparición en escena de Miguel, que acaba de llegar del pueblo a la ciudad y que es un viejo amigo del protagonista, le sirve a Masip para cuestionar el sentido de vidas como la de Pedro. Miguel es un personaje unamuniano que tiene "diez hijos, una mujer, unos cientos de ovejas, un par de docenas de vacas y en vez de toda la tierra, unas pocas hectáreas acotadas y limitadas" [EE: 15]. Y todo ello confiere sentido a su vida porque le garantiza una "inmortalidad" que, a su juicio, nunca podrá conquistar Pedro:

MIGUEL.— Porque tú eres un eslabón suelto, insolidario. Tienes el fin y el principio en ti mismo. No eres hijo de nadie, ni tampoco serás padre de nadie. Eres infecundo.

PEDRO.— Yo creo riqueza.

MIGUEL.— No. La conquistas, que no es lo mismo. Quien crea riqueza —la riqueza es vida— soy yo, precisamente, tú la conquistas. Lo que te ocurre es que has nacido en un siglo en el que los conquistadores tienen que tomar apariencias de creadores de algo para que los toleren. Pero en el fondo tú eres un pirata y nada más que un pirata.

PEDRO.— (*Ligeramente molesto*). ¡Eso dicen de mí mis enemigos, Miguel! [EE: 15-16].

Miguel caracteriza a su amigo, para quien "las mujeres son muy poca cosa para dedicarles la vida" [EE: 16], como un "conquistador" de riqueza: "Para gentes como tú la presa es lo de menos; lo que importa es el afán" [EE: 16]. Y, en efecto, Pedro le confiesa su "afán" económico, pues aguarda con impaciencia el desenlace de "una jugada que, si me sale, me hará dueño de la paz y de la guerra" [EE: 17]. Y este afán de riqueza y de poder que domina al personaje se resume simbólicamente en la construcción de una mansión lujosa, de "un verdadero palacio" [EE: 17] en la calle de la Estrella, en el que confiesa estar "enterrando una fortuna" [EE: 17].

Pero el problema fundamental es que acaso, sin saberlo, Pedro, en su afán de riqueza y de poder, esté enterrando también su salud. La presencia escénica del doctor Roldán se justifica dramáticamente porque le sirve a Masip para concretar el inicio del convencional esquema (planteamiento, nudo y desenlace) del conflicto dramático que quiere abordar en esta farsa. Así, el doctor Roldán le plantea a Pedro Ribera su situación dramática: "Tiene usted un cáncer en el hígado" [EE: 24], un cáncer incurable que le convierte en *El emplazado* porque su vida tiene los días contados: "Un año sobre poco más o menos" [EE: 25].

En el cuadro segundo de este acto primero Pedro, sabedor ya de la verdad, vuelve a conversar con su amigo Miguel, quien le recomienda que siga su vida habitual. Pero el "emplazado" le confiesa que, tras haberse roto el resorte de su "afán" capitalista, todo su proyecto de futuro carece ahora de sentido:

PEDRO.— Pero, ¿qué interés puede tener para mí seguir la trayectoria que mi vida traía, si todo lo he de dejar a medio hacer, si ni siquiera he de poder ver concluido mi palacio y, aunque se concluya, yo no lo he de habitar; si yo soñaba, Miguel, con poseer la tierra y ahora se me escapa todo de las manos? (...) Sólo sé que dentro de mí se ha roto el resorte

que hacía funcionar mi maquinaria y que estoy perdido, perdido sin remedio: que soy un muerto que anda. No me digas nada más. ¡Vete, Miguel, vete! Quiero estar solo, solo, como lo he estado siempre en las curvas decisivas de mi destino. Solo, conmigo y frente a mí. Es mi orgullo, Miguel. Vete, hazme ese favor [EE: 27-28].

A partir de este momento los sucesos se precipitan y Masip, en clave de farsa, se complace en presentar las contradicciones que experimenta el personaje en esta nueva situación. Así, Pedro va a protagonizar, por ejemplo, una brevísima escena amorosa con Laura, cuyos labios "*besa arrebatado*" para, a continuación, quedarse "*como presa de un estupor alucinante*" [EE: 29]. Pero lo fundamental es la confirmación del éxito de su "afán", pues finalmente se confirma la noticia de que ha conseguido la concesión del petróleo, esa "jugada" que advertía a Miguel que podía convertirle en el "dueño de la paz y de la guerra". El protagonista se reitera en que era el "sueño" [EE: 29] de su vida, un sueño que, sin embargo, se convierte en realidad ahora, cuando ya es un "emplazado":

CARLOS.– Dentro de un año, don Pedro, ¿usted se imagina lo que va a ser esto dentro de un año?

PEDRO.– (*Como un globo que se desinfla va cayendo, lentamente, en el diván*) ¡Sí, lo imagino, Carlos, lo imagino perfectamente!

(...)

CARLOS.– Va a ser usted el amo del mundo. Antes de diez años...

PEDRO.– (*No puede más, salta del diván, se abalanza sobre Carlos y le echa las manos al cuello (...) Va hacia la mesa, abre un cajón y saca un revólver (...) Mira el arma durante buen rato, la vuelve a dejar en el cajón, cierra, se sienta en la silla, cae de bruces sobre la alfombra y más que llorar ruge desgarradoramente*) [EE: 30].

Rosario, "hija del que fue mi socio y mi amigo" [EE: 31], va a ser un personaje decisivo para el protagonista. En la escena cuarta del cuadro segundo de este acto primero, cuando Rosario le tiende la mano como saludo, Pedro "*la mira, pero no ve la mano, sino sus labios frescos y fragantes. Queda hipnotizado por ellos unos segundos, después, rápidamente, con gesto brusco, toma el rostro de Rosario y le da un beso en la boca que es más bien un mordisco*" [EE: 31]: "Perdóneme, Rosario. Reconozco que he sido brutal, pero el deseo fue más fuerte que yo. Usted no puede entenderlo" [EE: 32]. Ella, alertada por Luis del plazo trágico, se muestra comprensiva y se despide con estas palabras: "En su hora más triste, acuérdate de mí" [EE: 32]. Y Pedro queda de nuevo solo, un Pedro que "*sigue mirando con repugnancia los muebles del despacho*" [EE: 33] porque es ahora un "nuevo" personaje. Este cambio del protagonista se objetiva en la escena sexta y última de este cuadro segundo del acto primero, que se cierra circularmente con la nueva presencia escénica de Marta. Pedro le expresa su alegría por el reencuentro y está dispuesto ahora a ayudarla, pero la actitud de ella es, lógicamente, distante y fría: "(*Siempre irónica*) ¿Qué ha pasado para este cambio tan brusco?" [EE: 33]. En realidad, Marta ha venido para vengar su humi-

llación anterior y se encuentra ahora con un Pedro transformado en un conquistador de mujeres: "Me gustas y serás mía" [EE: 34]. Naturalmente, ella lo rechaza y la escena concluye con este desenlace:

PEDRO.— Vete, pero volverás tú sola. Yo sé que volverás... Te espero, ¿lo oyes? Te espero...

MARTA.— (*Desde la puerta*) ¡Miserable! (*Desaparece*).

PEDRO.— (*Queda solo, en el centro de la escena y murmura angustiado*) ¿A dónde voy, Señor, a dónde voy? [EE: 35].

La transformación del espacio escénico en el acto segundo es radical y viene a exteriorizar el cambio interior que se ha producido en el protagonista. La acción dramática transcurre en "un gabinete recargado de molicie", la casa de un Pedro que ahora "viste un batín elegante. Se ha recortado el bigote. Se peina de otra manera. Ha empalidecido" [EE: 37]. Pedro se ha transformado en un personaje donjuanesco que en la escena primera del cuadro primero rechaza a Carmen porque, como le explica a su amigo Miguel en la escena siguiente, "una mujer nueva me produce un deseo súbito, irrefrenable, tan fuerte que me deja sin sangre las venas y los huesos sin médula, como si ya estuviera muerto. Es una sensación espantosa. Con el deseo satisfecho la vida vuelve a mí y entonces odio a la mujer, causa y remedio de mi trastorno. Nunca me había sucedido nada semejante". Y apostilla: "He llegado a creer que las mujeres son más que un deseo de mi cuerpo, una necesidad de mi alma" [EE: 39]. Pedro, desde que es un emplazado, se ha desinteresado por completo de sus negocios y la prueba está para Miguel en el estado de deterioro en que se halla su proyecto simbólico: "He pasado por la calle de la Estrella. En un mes ha crecido la hierba entre las piedras de lo que iba a ser un gran palacio. Da pena verlo" [EE: 40]. Y es que en un mes Pedro ha experimentado la angustia de caer en un pozo sin fondo, de desinteresarse olímpicamente de la vida exterior para ocuparse, ante todo, de sí mismo y de su propia vida interior:

PEDRO.— (...) Esta temporada pienso mucho en mí, en lo que pasa dentro de mí. Antes, tenía tantas cosas que hacer fuera de casa que no podía ocuparme de lo que pasaba en mi interior, ni me importaba. Mirándome por dentro, ahora, a veces, pienso, ¡qué sé yo!, que quizás había equivocado mi camino [EE: 41].

De nuevo reaparece Rosario, la mujer clave para el "nuevo" y contradictorio Pedro, según le confiesa el Criado a Miguel: "La verdad es que, tantas veces como el señor sale, a la vuelta, siempre me pregunta si, en su ausencia, ha venido la señorita Romero. Y cuando viene, estando en casa, no quiere recibirla. Porque sepa usted que esta escena me la ha hecho ya otras veces" [EE: 42]. Y la propia Rosario, que vuelve una vez cada dos o tres días pese a la negativa, es consciente de esa actitud: "Sé que me huye, pero no sé y me gustaría saber por qué" [EE: 43]. La mujer le confiesa a Miguel su desconcierto y evoca la

escena del primer beso para interpretarla desde su perspectiva: "Aquel beso tan brusco y tan sin sentido, fue para mí la medida de su tragedia... (...) Ahora es un sentimiento de piedad, completamente normal y merecido. ¿No le parece?" [EE: 44]. Tras Rosario aparece en escena Canales, que viene desde Nueva York y se presenta como víctima del emplazado: "El corte criminal que usted ha dado a sus negocios, ha hundido el mío y con él mi crédito, mi honra y el esfuerzo de muchos años" [EE: 46]. Y como para el calderoniano Canales "el honor es antes que la vida" [EE: 47], amenaza con un desenlace trágico, con pegarse un tiro: "Óigame bien, Ribera: si usted no lo remedia me lo voy a pegar aquí mismo, pero le juro que me lo llevo a usted por delante" [EE: 46]. Sin embargo, tras aclararle que desde hace un mes ni siquiera ha abierto las cartas de negocios, el "nuevo" Pedro le ofrece al desesperado empresario esos cincuenta mil dólares que necesita con urgencia.

Pero no son los negocios los que ahora interesan al conquistador emplazado sino las mujeres, quienes se confiesan ante él rendidamente enamoradas, empujadas por una atracción fatal hacia ese Don Juan grotesco. Don Juan grotesco porque, claro está, a partir del tratamiento farsesco que Masip ha elegido, Pedro carece de sublimidad trágica. Tanto Laura como Marta son víctimas de esa extraña pasión y el propio Pedro, tras rechazar a Marta, le explica a Miguel su contradictoria situación donjuanesca:

PEDRO.— Escucha. Por esa puerta acaba de salir la cosa que menos me importa en el mundo.

MIGUEL.— ¿Qué era?

PEDRO.— Una mujer. Y tras de esa puerta... (*Señalando por donde se fue Laura*) ... me espera la única cosa apetecible y real que para mí existe en el mundo.

MIGUEL.— ¿Y es?

PEDRO.— Una mujer [EE: 53].

Desde la perspectiva privilegiada que le confiere la muerte a plazo fijo, Pedro desmitifica durante el cuadro segundo valores tradicionales como el del honor o actitudes románticas como la del suicidio: "Desde mi mundo, Canales, un suicida es un monstruo de estupidez" [EE: 47]. Esta contraposición de perspectivas estéticas (la tragedia que creen protagonizar tanto Canales como Mariano o Luis será desvalorizada por Pedro) determina el grotesco que Masip, con su ironía y humor habituales, consigue en *El emplazado*. Por ejemplo, la acción dramática de este cuadro segundo transcurre de "noche" en un espacio escénico en donde, "*paralelo a la sala corre un río, ocultas sus aguas por un pretil practicable*" [EE: 53]. Pues bien, a ese puente de aguas turbulentas acude Mariano, un grotesco vengador del honor de su hermana Pilar que, desarmado por la actitud desmitificadora y desvalorizadora de Pedro, acabará arrojando la pistola por el pretil. Y a ese mismo puente acude también Luis, quien "*de pronto, cabalga una pierna sobre el barandal, con ánimo, que se advierte, de arrojarse al agua*" [EE: 56]. Se trata de un intento de suicidio por amor, o mejor, por el desamor de Laura. Porque Luis se presenta, en rigor, como una víctima del emplazado, es decir, del seductor que ha conquistado a su Laura,

razón de vida para el amante romántico: "¡Porque es usted quien me ha matado, señor Ribera, usted!" [EE: 58]:

PEDRO.— ¡Imbécil! Te ofrezco mi ayuda porque me parece bien que quieras acabar de una vez. Tienes razón; mereces la muerte. La vida es una cosa demasiado importante para que la disfruten tipejos como tú, que la desprecian porque una mujer se les fue de las manos. ¡Muérete ya, hombre, muérete ya! (...) (*Con tremenda, dolorosa, sarcástica ironía*) Porque después de esa horrible, espantosa tragedia, ya no hay nada que hacer en el mundo, nada que gozar, nada que descubrir, nada que construir, nada que ver. ¿Qué vale todo el Universo junto a un beso que se desvía? Realmente eres muy desgraciado. Comprendo que no quieras vivir ni un minuto más. En cambio, ¡qué felicidad la mía!, ¡qué felicidad! "Un beso tuyo y después la muerte", le dije, como en las novelas románticas. ¡Ay, y yo no la engañaba! Me lo dio y ya puedo morir tranquilo [EE: 59].

En el cuadro primero del acto tercero, que transcurre "en el bar de un cabaret" [EE: 61], el cabaret Lido, asistimos al cénit donjuanescos de Pedro, seductor sucesivo de mujeres como Gloria, Lucía, Laura, María o Lulú, que sucumben a la atracción fatal del emplazado y que acaban siendo rechazadas por él. Como dice López, "este don Pedro, que debería llamarse don Juan, se da más prisa en abandonarlas que en conquistarlas" [EE: 63]. El protagonista que reaparece en la escena segunda de este cuadro primero "es otro hombre. Ha adelgazado, está pálido, se ha recortado aún más el bigote" [EE: 64]. Pero sigue manteniendo una extrema dureza con, por ejemplo, Laura, a quien de nuevo rechaza: (*Se vuelve indiferente hacia Lucía, mientras Laura hace mutis sobriamente patética*)" [EE: 65]. Sólo Rosario es capaz de inquietar la máscara del emplazado porque ante ella Pedro se siente Tántalo y experimenta el vértigo de la sed, la angustia del amor, como le confiesa a Miguel en la escena cuarta:

PEDRO.— (...) Rosario me busca, me acecha, me provoca en cuanto tiene ocasión y encuentra más de las que yo quisiera. A esto ha venido aquí esta noche. Yo, yo la respeto, pero no por ella, no, ¡por mí! Le tengo miedo. Cuando me acerco a las demás mujeres les veo siempre el fondo. Sé todo lo que me pueden dar y lo que busco en ellas. Por eso en cuanto lo tomo desaparecen de mis ojos, como si se murieran. Con Rosario no. Aquel beso que tú sabes me dejó más sed. Tengo la sospecha de que cuanto más bebiera en ella más sed tendría [EE: 71].

Las demás mujeres son para Pedro la consumación de un deseo que, una vez satisfecho, le produce hastío "y no un ansia mayor" [EE: 71]. Con Rosario le sucede lo contrario: "Con Rosario no estoy seguro de mí y por eso la huyo" [EE: 72]. Y a la insinuación de Miguel de "que estás enamorado o temes enamorarte", Pedro responde asumiendo ese miedo a enamorarse: "Para la muerte no tengo defensa. Para el amor sí y me defendiendo" [EE: 72].

En la escena sexta reaparece en escena el doctor Roldán para conversar con Miguel sobre Pedro, al que según el médico "le han hecho una gran fama de seductor de mujeres" [EE: 75]. Miguel le confirma que, efectivamente, el nuevo oficio del protagonista es el donjuanesco, un destino terrible a su juicio: "A nuestro amigo Pedro, y hablo en serio, doctor, la valla de la muerte, que usted y sus colegas le pusieron delante, lo convirtió en un don Juan, sin que su voluntad interviniera para nada" [EE: 77]. Según Miguel, Pedro "tiene el instinto de conquista" [EE: 77], por lo que la alternativa para su pasión "instintiva" era clara: o conquistar riquezas y poder económico o conquistar mujeres. Por lo tanto, el donjuanismo del emplazado se presenta como "una adaptación de su temperamento de conquistador a las circunstancias que la sentencia de muerte le impuso" [EE: 77]. Sólo que, asevera el propio doctor Roldán, si Pedro lleva la vida de un seductor y han transcurrido ya más de ocho meses del plazo, debe asumir que se trata de un error médico.

El espacio escénico del cuadro segundo de este acto tercero vuelve a ser el inicial, por lo que se completa la estructura circular de la farsa. Regresamos a "*la misma decoración del acto primero, pero ahora polvoriento y con ese aire denso y mohoso que gravita sobre las habitaciones que han estado cerradas durante varios meses*" [EE: 81]. Y el Pedro que aparece ahora en escena, el Pedro ya no emplazado, es un personaje que "*ha perdido el barniz que ha ocultado su verdadera, auténtica y primigenia personalidad, y reaparecido el hombre que era al comienzo de la obra*" [EE: 81]. Pedro es de nuevo el tiburón capitalista que quiere vivir porque vuelve a tener un horizonte de expectativas, un futuro, es decir, quiere volver a desarrollar su "afán", volver a luchar por reconquistar su poder económico: "Otra vez siento la atracción de las cimas altas, otra vez mis manos rebullen con el ansia de agarrar, otra vez me bailan delante de los ojos números y proyectos que yo ¡yo! podré realizar" [EE: 82]. Y, por supuesto, para este "otro" Pedro todo su pasado reciente como emplazado carece de sentido, tal y como le explica en la escena segunda a una Lucía nuevamente rechazada: "El de ayer y yo somos dos personas distintas y contrarias. (...) A usted le gustaba el otro, el de anoche. Yo no le gusto" [EE: 85]. Este "otro" Pedro que también en la escena tercera juzgará como ridículo el intento del señor Jiménez de batirse en duelo por el honor de Lulú, escena con la que concluía el cuadro primero: "¡Qué idiota es todo esto!" [EE: 88].

Pero el "afán" de Pedro de rehacer sus negocios y volver a ser un "tiburón" capitalista va a tropezar con la realidad pura y dura, con la lógica fría e inhumana del sistema, es decir, con las respuestas negativas o irónicas de los destinatarios de sus cartas, quienes le responden, por ejemplo: "¿Ya no se muere usted? ¡Cuánto lo sentimos!" [EE: 90]. En medio de esa frustración, reaparece Rosario justo en el preciso momento en que Pedro, desesperado y "*sarcástico*" [EE: 91], ha decidido suicidarse: "Para quedar bien ante el mundo voy a tener que matarme" [EE: 91]. Una Rosario que le arrebatara el arma y que representa ahora para Pedro, sin ironía donjuanesca, a su doña Inés, es decir, la posibilidad de una salvación a través del amor:

ROSARIO.— ¿Qué hago yo aquí, si ya no me necesita para nada?

PEDRO.— Te equivocas, criatura. Antes no, pero ahora sí te necesito. Antes, tu amor sólo servía para hacerme más odiosa la muerte. Ahora puede servir para salvarme la vida. ¿No te das cuenta? Tú y yo juntos, Rosario, para toda la vida. ¡Para toda la vida!

ROSARIO.— (*No puede reprimir un estremecimiento*) ¡Toda la vida! Tiene razón. (*Con un sentimiento franco de repulsión*) ¡Para toda la vida! [EE: 93].

Rosario sentía piedad y angustia por el empleado, pero ahora experimenta repulsión por Pedro, convertido de verdugo en víctima: "El conquistador no puede esperar piedad de sus presas, si un día cae" [EE: 95], le advierte Miguel. Y es que, según Pedro, "los miserables" se han confabulado en contra suya: "No me dejan volver a la vida. Me arrojan a un rincón. Me niegan el pan y la sal. Quieren que me muera" [EE: 94]. Y si el amor por Rosario podía ser una razón "romántica" de vida, esta alternativa también se ha frustrado:

PEDRO.— Le he ofrecido a Rosario un amor fecundo y eterno y ya has visto.

MIGUEL.— Rosario se enamoró del Don Juan que tú eras y como le ofreces dejar de serlo ya no le interesas. La reacción es lógica. Probablemente a Doña Inés le hubiera pasado lo mismo con el otro. Prueba a que se enamore de ti una mujer que no conozca tu historia, que te vea en el hombre normal, fecundo y humano que quieres ser [EE: 95].

El desenlace que Masip ha imaginado para *El empleado* no puede ser ni más "ejemplar" moralmente ni, desde la estética de la farsa, más irónico y grotesco como degradación de la sublimidad trágica. Porque, en efecto, la muerte parece ser la única alternativa digna para un personaje que quiere luchar, sin reparar en los medios ni en escrúpulos éticos, por reconquistar su poder económico. Pedro discute con su amigo Miguel sobre su actitud de rechazo a los padrinos del señor Jiménez porque ese duelo de honor no es para él sino "una bobería":

MIGUEL.— Bobería o no, por tu gusto pusiste en juego tu dignidad. Defiéndela.

PEDRO.— ¿Para qué sirve la dignidad después de muerto?

MIGUEL.— ¿Y la vida sin dignidad?

PEDRO.— Para vivir. ¿Te parece poco?

MIGUEL.— Vivir, sólo vivir, no me parece nada.

PEDRO.— A mí me parece todo. Me conformo.

MIGUEL.— Allá tú.

PEDRO.— ¿También tú crees en esas monsergas de las manchas que se lavan con sangre?

MIGUEL.— Batirse me parece una tontería, pero no batirse por miedo, me parece una cosa indigna. Prefiero ser imbécil a indigno.

PEDRO.— Pues yo no. Prefiero ser indigno vivo a imbécil muerto [EE: 96-97].

Pero está claro que Masip quiere conducir inexorablemente a su protagonista, con la

lógica de la farsa, de indigno vivo a imbécil muerto:

MIGUEL.– Morir antes, morir después, ¡qué más da! El caso es hacerlo bien.

PEDRO.– (*Enfático*) *Un bel morire, tutta una vita onora (Riendo)* ¡Grotesco, grotesco!
[EE: 97].

Y, como no podía ser de otra manera, en el desenlace de esta farsa Masip ha querido que su protagonista encuentre la muerte de la manera más imbécil y grotesca. Así, Pedro decide bajar al café para telefonar y le pide a Miguel que, mientras tanto, le espere:

MIGUEL.– (*Lentamente, se acerca al balcón, lo abre y se asoma. Curioseosa un rato y de pronto grita*) ¡Cuidado, Pedro, el tranvía, el tran... (*Se cubre el rostro, espantado*) ¡Oh, qué horror! ¡Pedro, Pedro! (*Se aparta del balcón y queda inmóvil de espanto. Con gran esfuerzo echa a andar hacia la puerta. Casi en ella aparece el Criado. Más con el cuerpo que con la voz, pregunta*) ¡Qué?

CRIADO.– Ahí fuera está lo que ha quedado.

MIGUEL.– ¡Muerto?

CRIADO.– Hecho papilla, señor.

Telón rápido [EE: 97].

Farsa no exenta de "ejemplaridad" moral, ese proyecto de indignidad vital que era el "nuevo" tiburón capitalista Pedro ha quedado convertido en un imbécil muerto, en un muerto de la manera más imbécil, grotesca y anti-heroica: "hecho papilla" por un tranvía.

4.- EPÍLOGO

Comentábamos al principio la escasa atención crítica que ha merecido hasta la fecha el teatro de Paulino Masip y, más concretamente, su teatro del exilio⁴⁷. Éste hemos visto que se reduce, además de su adaptación escénica de *El escándalo* ya antes citada, a estas dos farsas que acabamos de analizar, "dos excelentes comedias" según

⁴⁷ Ya comentamos antes que Ricardo Doménech constituye la excepción crítica que confirma la regla. Doménech, con forzosa brevedad, valora estéticamente a *El emplazado* como superior a su juicio a *El hombre que hizo un milagro*: "*El emplazado*, más lograda técnicamente, es también una farsa, sobre un hombre de negocios. Éste, Pedro, ha sido desahuciado por los médicos. Abandona los negocios y, después de varias aventuras amorosas, descubre un día el verdadero amor y, con ello, la verdad de sí mismo. Pero no se piense que Masip quiere llegar a fáciles moralejas. El humor, su mejor aliado, le salva de ese peligro, como también del convencionalismo del desenlace –Pedro, atropellado casualmente por un tranvía– que, en otro contexto, resultaría dudoso. El lenguaje de Masip es claro, lineal, sin estridencias" (*ob. cit.*, p. 228).

Max Aub⁴⁸ que, sin embargo, recordemos que "no llegaron a estrenarse"⁴⁹ pero que, al menos, debieran editarse pronto. Ciertamente es, como señalaba Rafael Tasis ya en 1955, "que por algo Paulino Masip es hombre de teatro extraviado estos últimos años en provechosas aventuras de guionista cinematográfico"⁵⁰ para poder subsistir. Pero ello en modo alguno debe significar que la literatura dramática de Paulino Masip, anterior a la guerra civil o escrita y publicada durante su exilio mexicano, merezca ni el silencio ni el olvido⁵¹.

⁴⁸ Max Aub, en esa invención de discurso académico que no es sino el sueño de una utopía que no pudo ser, escribió: "Dos autores dieron lo que era de esperar de sí: Paulino Masip y Claudio de la Torre. El primero, después del estreno, casi privado, de *Dúo*, conoció el éxito con *La frontera. El hombre que hizo un milagro* le dio toda clase de bienes: quedó el campo por suyo: *La trampa, De quince llevo una, Hamlet García, El trompo, Nueva primavera, El fuego*, y diez comedias agradables o ácidas han hecho de él, al mismo tiempo, un autor generalmente aplaudido y estimado por los entendidos; equilibrio difícil de conseguir" (*El teatro español sacado a luz de las tinieblas de nuestro tiempo*, edición de Javier Pérez Bazo. Segorbe, Archivo-Biblioteca Max Aub, 1993, p. 14 del fac-símil).

⁴⁹ "Paulino Masip (1899-1963) hizo brillante carrera periodística antes y durante la guerra; estrenó en 1934-35 *La frontera, El báculo y el paraguas* y *Dúo*, que presagiaban un comediógrafo de primer orden. Emigrado, escribió dos excelentes comedias: *El hombre que hizo un milagro* y *El empleado*, que no llegaron a estrenarse" (Max Aub, *Manual de historia de la literatura española*. Madrid, Akal Editor, 1974, p. 522; primera edición: México, Editorial Pormaca, 1966, 2 volúmenes).

⁵⁰ Rafael Tasis, "Novelas y cuentos de Paulino Masip". *Índice de Artes y Letras*, Madrid (julio-agosto de 1955), p. 24.

⁵¹ Max Aub manifestó una sincera y profunda estima humana y artística por Masip, como demuestra en la anotación correspondiente al 22 de septiembre de 1963 de sus *Diarios*: "Entierro de Paulino. (...) Murió de pena, olvidándose —queriendo olvidarse— del mundo; viéndose olvidado. El vacío en el que cayeron sus libros (yo lo saqué a flote, porque se lo merecía), el olvido en que le tuvieron los productores cinematográficos le amargaron el final de su vida, antes de hundirse en el desconocimiento. Pero lo que le podía más era España; callado. Debe quedar constancia en sus papeles. ¿Quién los publicará? Posiblemente nadie" (*Diarios (1939-1972)*, edición de M. Aznar Soler. Barcelona, Alba Editorial, 1998, pp. 343-344).