

UN ACERCAMIENTO AL TEATRO DE PAULINO MASIP

Víctor Manuel Irún Vozmediano

Madrid, I.E.S. Dolores Ibárruri

No es el teatro de Paulino Masip una joya literaria por descubrir, qué duda cabe, pero hemos creído interesante un nuevo acercamiento a éste, más con la idea de situar su obra dramática dentro de su "corpus ideológico", su peculiar sentir como creador, que no como puro ejercicio reivindicador, que aquí, para ser justos, no vendría mucho al caso¹.

De todas formas, sí que debe destacarse que en algunas de sus piezas (*El báculo y el paraguas* (1936) o *El hombre que hizo un milagro* (1944)), y antes de entrar en valoraciones más precisas, se perciben registros dramáticos bastante interesantes, especialmente en la creación de unos personajes de elevado simbolismo ético, unos diálogos de gran atrevimiento y desparpajo crítico, aunque, por desgracia, casi siempre sumidos en tramas bastante convencionales más próximas a los manidos modelos del melodrama de Echegaray y Benavente que al de otros dramaturgos más vanguardistas: Lorca, Valle, etc. Es decir, Masip utiliza una voz dramática muy personal –la suya, la de su prosa más elaborada, la de *Hamlet García* o *Las cartas a un emigrado español*– que le acerca temáticamente a un Unamuno, por ejemplo, mientras que desde el punto de vista formal, su teatro se nos presenta mucho más atrapado en lo tópico y convencional².

Para empezar habrá que decir que no es tampoco Paulino Masip un dramaturgo prolífico; antes de exilio estrena tres obras: *Dúo (Comedia en una escena)*, 29 de diciembre de

¹ "Que su mundo no es infinito y deslumbrante, pero sí cálido, irónico, divertido, curioso y espontáneo, sí lleno de ternura, humor y comprensión por la condición humana": GONZÁLEZ DE GARAY, M^ª Teresa, prólogo a su edición de *El gafe o la necesidad de un responsable y otras historias*, Biblioteca Riojana, N^º 3, Gobierno de La Rioja, Logroño, 1992, p. 16.

² Cfr. CABALLÉ, Anna, *Sobre la vida y obra de Paulino Masip*, Ediciones del Mall, Barcelona, 1987, p. 27: "En 1936 Masip estrena su tercera obra de teatro titulada *El báculo y el paraguas*. Indudablemente estamos ante un teatro convenientemente alejado (ignorante, quizá) de innovaciones y vanguardias pero muy ágil, y siendo asequible a una mayoría de público, no carecen de originalidad y voluntad de renovación sus planteamientos". "Los nombres de los personajes –de resonancia masculina Ricarda y Lorenza, alegórico el de Benedito– son una muestra del carácter simbólico de su teatro capaz de aunar a un tiempo la estima de la crítica y el aplauso del público gracias a su sentido del humor y a un lenguaje, claro, lineal, sin estridencias". GONZÁLEZ DE GARAY, M^ª Teresa, *Op. cit.*, p. 4.

1928 por el grupo Caracol, Sala Rex, Madrid, dirección de Cipriano de Rivas Cherif, al que se la dedica con estas palabras: "marinero, patrón y soplo eólico de este pequeño velero dramático". La obra se publicará en la famosa colección "La Farsa", a continuación de *El abolengo* de Linares Rivas. De esta pequeña pieza de Masip nos informa Max Aub que se hizo una lectura privada³.

La siguiente es *La frontera (Comedia en tres actos)*. Estrenada en el Teatro Cervantes de Madrid, el 30 de diciembre de 1932 por la Compañía Dramática de Arte Moderno⁴.

Después viene *El báculo y el paraguas*, estrenada en el Teatro de la Zarzuela de Madrid por Irene López Heredia y Mariano Asquerino, el 7 de enero de 1936.

Y ya en el exilio, escribirá *El hombre que hizo un milagro* (Farsa en cuatro actos, el segundo dividido en tres cuadros), Atlante, México, 1944. Esta es la única pieza a la que hemos tenido acceso de su etapa mejicana, ya que *El emplazado* y otras posibles que pudieran haber quedado inéditas en México nos son absolutamente desconocidas.

Del Masip dado al guión cinematográfico nada diremos tampoco por idénticos motivos, aunque conociendo su capacidad para la recreación de diálogos, pensamos que podría ser interesantísimo un estudio de todo aquel material en profundidad⁵.

Vamos a fijar como punto de partida, algunas líneas temáticas de Masip que más o menos afloran con prodigalidad a lo largo de toda su obra dramática:

1.- El matrimonio. La pareja. Masip está obsesionado con este tema y se puede afirmar que no hay pieza dramática suya en la que quede fuera éste tan caro asunto para él⁶.

³ Cfr. CABALLÉ, Anna, *Op. cit.*, p. 24.

⁴ "Obra que debía registrar un considerable éxito de taquilla y a la que se refiere Enrique Díez-Canedo en la revista *Hora de España*". CABALLÉ, Anna, *Op. cit.*, p. 24. "De factura tradicional" la define la citada profesora. El artículo de Díez-Canedo se recoge exactamente en "Panorama del Teatro Español", *Hora de España*, Valencia, 1973, Barcelona, N^oXVI, abril 1938, Vol/V, p. 40. Para Díez-Canedo, la obra "no es gazmoña" y nos informa de que "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 calorosa", *Op. cit.*, pp. 91-93. La opinión del gran crítico Canedo aquí se nos antoja más preñada de generosidad —lo que no es raro en él— que de certeza. La obra, como veremos posteriormente, y por lo menos desde una óptica actual, sí que adolece de cierta "gazmoñería", la habitual, por otra parte, en todo ese teatro de "tresillo" del que también participarán parcialmente otros dramaturgos "mayores" como Casona o Jardiel, preso, en los peores casos, de sus propias limitaciones y conformismos.

⁵ "El autor dramático deja notar su presencia y los diálogos pasan a un primer plano. El diálogo, el monólogo, son recursos esenciales, únicos para representar lingüísticamente la acción dramática y Masip los domina y utiliza con frecuencia en sus narraciones construyendo el discurso de sus personajes con coherencia, como puede comprobarse en los distintos monólogos del protagonista de mentalidad matemática *De quince llevo una*, el palentino Modesto Román", GONZÁLEZ DE GARAY, M^a Teresa, *Op. cit.*, p. 36.

⁶ Como corolario de lo aquí apuntado son especialmente significativos sus *Apuntes aforísticos sobre el matrimonio* (1941). Por ejemplo: "El soltero vive en una ciudad, el casado en una aldea. La vida de la ciudad es más extensa, la de la aldea más profunda, más entre las raíces verdaderas de la vida". Como apunta certeramente la profesora Teresa González de Garay "este género de los aforis-

Evidentemente sus análisis insistentes sobre el matrimonio no son meros discursos ensalzadores del Sacramento desde una óptica que podría juzgarse, a priori, tradicional. Hay que entender este asunto dentro del entramado del pensamiento de Masip, de su riguroso sistema de valores y juicios, de su concepto de la ética humana, de su valoración de la mujer (realmente dual)⁷, etc. Deslindar este tema del cogollo convertiría lo que es para Masip esencial en simple "deus ex machina" de sus obras. La prueba es que traspasa lo géneros literarios que trata el escritor: las analogías entre sus "dúos dramáticos" y su gran dúo novelístico, Hamlet García-Ofelia, son transparentes.

2.- "Las tipologías humanas ejemplarizantes": llamaremos así a ese carácter casi actancial y tipológico que tienen todos los personajes dramáticos –y los otros, diríamos también– de Masip. El escritor pone sobre el tapete conflictos y los personajes son meros recipientes de éstos, heredando así la mejor trayectoria del ceremonial religioso de los autos sacramentales españoles. Más que de posibles influencias del teatro nórdico –Ibsen o Strindberg– del que no obstante el teatro de Masip guarda involuntarias similitudes, creemos, en lo que respecta a la ejemplaridad casi alegórica de los personajes, y a la propia "combinatoria" de los conflictos de la trama; nosotros nos inclinamos más por incardinar su teatro en la tradición sacramental española –depauperada en los siglos XVIII y XIX por su evolución hacia exteriorizaciones formales en las que priva más lo accesorio que lo primario– y por la eclosión de un teatro romántico español más deudor de la zarzuela y la comedia de magia del XVIII que del teatro sacro del XVII⁸, eso sí, sólo en lo que respecta a la tipología del "dramatis personae". En lo que tiene que ver con el andamiaje de la obra, Masip, ya lo apuntamos más

mos acerca la pieza 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", *Op. cit.*, p. 26.

⁷ Respecto a la posible misoginia de Masip, la profesora Teresa González de Garay, a la que seguimos nuevamente, apunta algo interesante: "El matrimonio preocupará al Masip escritor, y las mujeres en su relación con los hombres. Pero no deberá confundirse nunca la misoginia con el escepticismo irónico ante el feminismo militante, no deberá confundirse el verosímil y coherente retrato de unos concretos personajes femeninos poco recomendables [...] con la ideología general del autor. Mucho menos con su vida y experiencias personales", *Op. cit.*, p. 25. Como prueba de la ambivalencia sobre este asunto, recordemos este aforismo: "Lo he dicho más de una vez: querer ponerle vallas a la fantasía erótica femenina es como querer ponerle puertas al campo. El campo sigue abierto como antes y has echado a perder el paisaje", *Op. cit.* Para Masip la relación hombre-mujer sólo cala hondo desde el fuerte compromiso ético de ambos y, por eso, le da al matrimonio su valor más prístino. Más allá de la convencionalidad social, el leridano bucea en la honda raíz bíblica del pacto. Con otras palabras, la erótica superficial, la carnalidad pura, si no va acompañada de compromiso vital es para Masip algo secundario. Ascetismo y rigidez de un temperamento tremendamente complejo y poco común en un país como el nuestro. Nosotros diríamos que lo que hay en Masip respecto al matrimonio es un espíritu reformador, depurador, trascendente, coherente con todo su "idearium existencial" que gira siempre en torno a la ejemplaridad y al compromiso con los demás.

⁸ Cfr. ANDIOC, René, *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*, Castalia, Madrid, 1987.

atrás y lo repetimos ahora, se apoya en el modelo convencional del "drama nuevo" de finales del XIX con su "alta comedia" a lo Adelardo López de Ayala, filtrando elementos aleatorios del paso de este modelo por los diferentes proyectos de un teatro más vanguardista, y es aquí donde se acerca Masip a un Azorín, a un Unamuno, a un Jardiel Poncela o a un Casona..., sin olvidar tampoco cierta tradición de teatro socializante, ruralista, del que es principal representante el famoso novelista, crítico y dramaturgo José López Pinillos, *Pármeno*, y obras suyas como *La red* (1922), donde también se perfilan conflictos tipológicos aunque en este caso adscritos a un espacio rural, más "funteovejunesco" que sacramental. Masip, en su afán ejemplificador, cae algunas veces en el defecto –y esto es propio de todo el "teatro de ideas" de la época– de hacer a los personajes simples portadores de la carga filosófica del autor, de tal manera que el personaje se nos presenta espúreamente mediante palabras grandilocuentes y no tanto por el propio proceso de la acción. Esto se aprecia sobre todo en *La frontera* y en *El báculo y el paraguas*⁹.

3.- La abulia masculina. Otro de los grandes *leit motifs* del teatro de Masip. Los personajes masculinos suelen ser abúlicos, más o menos eclipsados por los femeninos a los que Masip gusta de representar de forma un tanto maniquea dándonos casi siempre dos tipos de mujer, el de mujer Eva –mujer fatal– y el de mujer tierra –mujer compañera–, es decir, la mujer de matrimonio por antonomasia¹⁰.

⁹ Por ejemplo, para demostrar que la abulia es la característica más importante de Pedro en *El báculo...*, el propio personaje se define así: "(Severo) –¡Basta! ¡Basta! No seas estúpido. ¡Parece mentira que no me conozcas! Yo soy incapaz no ya de una traición, sino de ir de aquí a la esquina de la calle [...] por una mujer, por cualquier mujer, óyelo bien. No te hablo de mi castillo moral porque no hay ninguna necesidad de sacarlo a relucir para justificarlo. Me basta con mi abulia. Esto es un pleito entre tú y ella, recordarlo bien". *El báculo y el paraguas*, La Farsa, Madrid, 1936, p. 15.

¹⁰ El maniqueísmo femenino puede apreciarse especialmente en *La frontera*, donde Odette, la francesa, representa durante buena parte de la obra "la mujer-cabecita loca", la "cocotte" –es decir, la francesa tipificada por el punto de vista tradicional español– y la mujer "tierra-compañera", Luisa, la "española que besa de verdad", si bien es cierto que Masip insinúa al final de la obra que en el fondo Odette es una "Luisa encubierta". Véase este monólogo de Odette: "Tú has tenido la rara virtud de adivinar mi deseo. Estos días pasados, mientras yo iba contigo, yo he pensado en ello muchas veces [...] él era mi marido español y él debía hacer como un marido español. Y entonses yo pensaba en ti ¡oh, la gran sensación! Un marido español celoso, orgulloso, tirano, árabe, y yo ser su esclava, su cosa... ¿Me pegarás tú algunas veces? Si yo flirteo un poco demasiado debes haserlo. Es tu deber", *op. cit.*, final de acto III, p. 54. A pesar de que podríamos despachar fragmentos como éste por la vía rápida hablando de ironía, dobles sentidos, etc., es cierto que *La frontera* en sí misma irradia un carácter de ceremonial, ejemplarizante, bien lejano de la carcajada o la risa. La rigidez moral de los personajes en sus antagonismos convierten el aparente naturalismo de la obra en puro relleno; por lo que habrá que leerla, bajo nuestro punto de vista, con una complicidad relativamente similar a como lo hacemos con una obra calderoniana del tipo *El médico de su honra*, sin creer que el asesinato de la mujer es la medicina que plantea el autor en casos de honor mancillado, sino más bien como un modelo de "tensionamiento catárquico" propio de un teatro que no aspira a reflejar personas comunes sino tipos humanos.

El Pedro de *El báculo...*, el Benedito de *El hombre que hizo un milagro* o el Marido de *Dúo*, pueden ser los más emblemáticos ejemplos. Julio y Mariano de *La frontera* nos parecen personajes más complejos y por ende menos esquemáticos. Pero ello no nos debe llevar rápidamente a creer que Masip es un magnífico reivindicador del alma y la conciencia femeninas por encima de las debilitadas masculinas. "Los hombres" de Masip son egocéntricos, en algún caso rozando el "pre-misticismo" –pensemos en Benedito– y viven todos en una machadiana guerra con sus entrañas en la que difícilmente pueden hacer partícipes a sus mujeres¹¹. El ejemplo señero es Hamlet García, pero aquí pretendemos centrarnos solamente en los protagonistas masculinos de su teatro. Y es que el hombre masiano tiene que estar siempre al acecho de la manzana que le tiende Eva pecadora¹².

BREVE RECORRIDO POR SUS OBRAS. CONSIDERACIONES GENERALES

1) *Dúo*, su primera pieza, es un auténtico banco de pruebas de todo lo que será su teatro posterior. Obra en un acto, reúne elementos constitutivos, embrionarios de su visión como dramaturgo: el tema de la pareja, ese "dúo" que da nombre al título. El hombre que quiere huir, que quiere "independizarse" del yugo femenino:

Mujer.– ¿Por qué te vas?

Marido.– Deberías saberlo también. Me voy porque me ahogo. Porque el agua... ¡No, el agua no! El barro... ¡No, tampoco el barro...! Las plumas, el miraguano, la guata, ¡eso, eso!, todas las cosas blandas que has echado sobre mí me llegan ya a la boca y no me dejan respirar (p. 54).

La Mujer, pese a todo, logra convencer al Marido de que no se marche sino de que vuelva a reencontrarse en ella, con un tono de fiero retoricismo que nos lleva al Unamuno más puro:

Mujer.– ¿Con quién te vas?

Marido.– (*Indignado*) ¡Oh!

Mujer.– ¿Quién te lleva?

¹¹ Véase el diálogo de *Dúo*, *op. cit.* p. 54. Hablan Marido y Mujer. La reivindicación fallida de la individualidad masculina suele encontrar su particular anagnórisis al final de las obras –un tanto bizantinamente– mediante el golpe de efecto de la aparición del auténtico don femenino que encarna para Masip la "ejemplar mujer-compañera", la cual libera al hombre, le reconduce, y le mece en su seno materno. Los débiles hombres de Masip parecen ansiar, en su fuero interno, el viejo regazo maternal más que el candente cuerpo femenino del deseo.

¹² En el cuento *Dos hombres de honor* (edición de GONZÁLEZ DE GARAY, M^a Teresa, *op. cit.*, p. 80) leemos lo siguiente: "y muy cerquita su boca de la mía, me dijo con la eterna voz de Eva en estos casos [...]". Podrían ponerse muchos más ejemplos a lo largo de toda su obra.

Marido.— (*Frenético*) ¿Qué supones? Me voy con la compañía más peligrosa para ti: ¡conmigo mismo! ¡Nada más que conmigo mismo! No es el folletín. ¡Es el drama, el drama!

Mujer.— (*Indulgente*) Vodevil y gracias (p. 58).

Masip comienza su carrera de dramaturgo con un bosquejo de teatro con tintes filosóficos, de personajes que salen a las tablas como aquellas alegorías medievales, defensora cada una de una idea contraria a la de su rival y pugnando desnudas en el escenario en una especie de duelo de florete conceptual. Es cierto que su lenguaje —desde la acotación primera: "librándose con una sacudida de la mano de ella y hostigándole su espíritu, que ha retrocedido ante la fría mirada de la mujer"— es bastante altisonante, envarado, preso, de la retórica más abotagada de la "alta comedia", retórica que sólo se diluye en algunos diálogos cortantes y secos. Está claro que a Masip lo que le interesa en *Dúo* es lanzar su visión acerca del matrimonio, de la pareja, y hacerlo de una manera fogosa, concentrada. Los personajes dialogan con absoluta indiferencia a cualquier regla del decoro poético y se expresan no como representantes de la burguesía más o menos ilustrada a la que pertenecen, sino como auténticos doctorandos en Teología por alguna universidad germánica:

Mujer.— ¿Has llegado a odiarme?

Marido.— Me has dado lo que no te pedía y me has negado lo que de ti necesitaba. Te pedí hijos y no has sabido dármelos. Porque yo de ti no quería más que eso: hogar, hogar, familia. Y, en cambio, a todas horas he sentido sobre mí el peso de tu carácter, de tu inteligencia. ¿Para qué me sirve a mí tu talento?

Mujer.— ¿Qué culpa tengo yo de que tú seas débil?

Marido.— ¡Pero es que no lo soy! ¡No lo soy! He sido débil a tu lado, contigo, porque te quería. Lo que al principio fue condescendencia, se convirtió luego en deber y más tarde en servidumbre. Has matado todo lo que había en mí de original, poniéndole tu sello. Has ahogado todas las fuerzas que en mí querían nacer independientes. ¡Y ya no puedo más! [...]

A Masip lo que le interesan son las pasiones en lucha, en este caso mediante la exteriorización de lo femenino simbolizado en esa Esposa que representa para el autor el doble concepto que tiene sobre la mujer, y la batalla campal del hombre contra sus propios fantasmas. *Dúo* podría ser una ensoñación masculina que lucha, desnuda, contra cueros de vino tinto femeninos, no contra una mujer concreta. La huida del hogar conyugal por parte del Marido en busca de sí mismo, se deberá interpretar como un esbozo de ese hombre masiano que anhela su escisión del Otro para en la desnudez de la individualidad hallarse nuevamente, pero que, a la postre, deberá reencontrarse sólo de la única manera lícita que concibe Masip: el matrimonio "fieramente humano", el compromiso de un "dúo" que suena como "un solo". La obra es eso, en resumidas cuentas: unión-escisión-unión. Ciclo que culmina en la imagen de las maletas deshechas, en la vuelta a empezar, esta vez, bajo el

"solo amoroso" de una pareja que se reconoce en su propia matriz indivisible.

2) *La frontera* (1932). (Obsérvese cómo todos los títulos de Masip son de un tremendo simbolismo; tradición que se mantendrá en el teatro de posguerra español en títulos como *La muralla* de Joaquín Calvo Sotelo o *La mordaza* de Alfonso Sastre, opuestas ideológicamente pero, sin embargo, ambas con idéntico uso de este recurso).

Masip, en esta segunda obra, nos plantea nada más y nada menos que un "cuarteto" (del dúo al cuarteto). El leridano maneja una combinatoria actancial precisa y milimétrica de pasiones violentas. Se complace nuestro autor en plantear un conflicto por cambio de parejas que no cuaja ya que algo falla en la matemática precisa de la resolución final. El planteamiento es formal y temáticamente convencional: Mariano pasa la noche con la hija de su posadera, Luisa, un "desliz" para él, una aventura sin más trascendencia, en cambio, un suceso que afecta frontalmente a la vida de ella, la cual se entrega en cuerpo y alma al que cree su amado.

El tono nuevamente es empalagoso y en exceso melodramático en la descripción de las "pasiones":

"Cruzamos dos o tres palabras sin sentido. Se entrelazaron nuestras manos y, en silencio, se buscaron nuestros labios. Fuiste mía sin juramentos que nos cegaran los ojos, sin promesas que pudieran falsear la voluntad. Fuimos uno del otro naturalmente, sencillamente, y ahora nos sería difícil decir a ti y a mí por qué. Y es que nunca se han podido explicar las cosas que nacen muy hondo, tan hondo como este cariño nuestro" (pp. 9-10).

Masip se regodea con este lenguaje almibarado, mendaz, que rebaja al personaje de entrada a la altura de cualquier galancete de romanticismo cromagnón. De pronto, irrumpen en la pensión un viejo amigo de Mariano, Julio, que ha llegado al pueblo de vacaciones con una mujer francesa, Odette. Julio se dedica a "importar frutas españolas" con su empresa "El jardín de España". Clarísimamente, Julio representa "al que se fue", al "echao p' delante", al aventurero; y Mariano, al contrario: el sedentario, el español apegado a su terruño y a sus costumbres. (Con lo que Masip plantea uno de sus conflictos duales tan queridos: la contraposición entre vida interior y vida exterior, el hombre de acción y el hombre de reflexión).

Julio.— ¿Me tienes envidia?

Mariano.— Tú has vivido, Julio.

Julio.— ¿Y si te dijera que el envidioso de ti soy yo?

Mariano.— Será esa envidia del rico al pobre tan graciosa: "usted siquiera no tiene quebraderos de cabeza". (Acto I, p. 15).

Primera oposición: la masculina, ya formulada. La segunda la van a discernir Odette, la francesa, y Luisa, la española. Odette es presentada con todos los tópicos convenientes que el español medio suele tener al respecto (*vid.* acotación, acto I, p. 18):

"Plena de juventud. Vestida maravillosamente sin demasiado temor a parecer audaz. Habla el castellano con torpeza llena de gracia. Al menos a Mariano se la hace. Tiene un repertorio de mohínes entre ingenuos y perversos, muy graciosos también".

Más tarde veremos que Odette sueña con un gitano o un moro de pura cepa, "el sueño de toda hembra del norte": un garañón con patilla meridional que calme su sed lúbrica, pues finalmente como mujer que es, "aunque francesa", tras toda esa panoplia a lo que aspira, viene a decir Masip, es a ser la compañera del hombre que se case con ella, y no la del que se limite simplemente a compartir su goce. Para no dilatarlos en exceso resumiremos el resto: Mariano se encapricha de Odette que encarna lo opuesto a Luisa; ésta es la española que se da de una vez, que carece de frivolidad, que, en una palabra, encarna el modelo de mujer meridional criada para buena esposa y madre bajo el pórtico de la religión y la férrea moralidad familiar. Claro, los extremos se tocan, y el "afrancesado" Jules (así lo denomina un tanto despectivamente Odette) se enamora perdidamente de la mujer de carácter contrario a la que ya tiene. (En un golpe de efecto al mejor gusto benaventino descubrimos que Julio y Odette no están casados, sino que viven juntos "nada más" (Acto II, p. 41). En una conversación más de calaveras que de amigos respetuosos, Julio le dice a Mariano que "se la cede [a Odette] con todas las consecuencias", quien no hace ascos a tal proposición, desde luego, ya que así nunca podrá tachársele en un futuro de traicionar a un amigo, pues éstos no están unidos en matrimonio (diferencia que no es cuestión baladí para Masip). La casuística funciona calderonianamente en el teatro de Masip, el honor—en una versión no tan lejana de la del insigne dramaturgo de *El médico de su honra*— desempeña un papel importante: la vileza de traicionar al amigo es más importante que la de burlar a cualquier mujer y ante la casada con éste no queda sino resignarse.

En contraposición a Odette, así se describe a Luisa (acto III, p. 42):

Julio.— Hace un rato que estoy levantado. Me han dicho que había ido usted a misa. Esperándola estaba.

Luisa.— ¿Tan urgente es la cosa?

Julio.— Lo es.

Luisa.— Permítame. Voy a quitarme la mantilla y vuelvo.

Julio se derrite por la que cree purísima española; es más, cuando Mariano le avisa como "buen amigo" de que Luisa ya "ha sido suya" la respuesta de Julio es casi mirífica: "te contesto con palabras de la Biblia. Tres cosas hay que no dejan huella: el paso de una barca sobre el agua, el de una serpiente sobre la hierba y el de un hombre a una mujer" (acto III, p. 50).

Julio está tan desenfocado como Odette, cada uno busca lo opuesto a lo que ya tiene. Sus reflexiones sobre la España mitificada, que no es otra que la de "charanga y pandere-ta", aun sonando a cruel ironía de Masip, sirve muy bien como uno de los diques de frucción entre dos visiones antagónicas de la vida.

Personajes perfectamente alegorizados: Odette, francesa (se la compara con el "champagne" (acto II, p. 33). Es "voyeur": le encanta mirar por el ojo de las cerraduras "como el protagonista de *L'enfer* de Barbusse" (p. 50). Liberal para con su cuerpo, activa, desinhibida... Luisa es mujer de misa y peineta, cabal, cálida, nada frívola –lo de Mariano fue un error puntual–, no puede aceptar el matrimonio que le plantea Julio porque se niega a engañarle, pues ella "ya es de otro". Masip no concibe un matrimonio puro y duro, mostrenco, sin virginidad, sin "honra". Así se autodescribe Luisa (acto II, p. 38):

"(...) Yo soy una pobre miserable, mujer esclava de mi naturaleza, como todas, que tuvo un mal cuarto de hora que [te] tocó a ti aprovechar. Mía fue la culpa, más han de ser las consecuencias. Tu intervención fue casual. La suerte de hallarte cerca... ¿Por qué te has de preocupar?

Mariano.– ¿Entonces...?

Luisa.– Sí, sí, como tú piensas. Caí en tus brazos sin quererte. ¿Por qué? No sé. Esa es la terrible verdad que me abochorna. Yo no puedo creer que sea una mujer mala. Como el pecado estaba tan lejos de mí no he sabido cuáles eran sus ocasiones propicias."

Tal vez sea esta autenticidad o desnudez espiritual de Luisa la que mejor represente el temperamento de Masip, que en este caso juega a dejar que los hombres se crean que llevan el timón cuando en realidad vemos al final que son las mujeres las únicas que pueden enderezar el barco. La frivolidad masculina –ese "te la cedo", ya citado, y muchos otros comentarios de un machismo verdaderamente anacrónico– quedan en ridículo ante la resistencia heroica de Luisa que persiste en mantener su entereza interna, espiritual, que es para ella la más importante. (Luisa, que se equivoca la primera, es quien ríe mejor al final, los otros, que creen acertar al principio, quedan desnudos y pequeños en las postrimerías).

Sólo en la entereza está, para Masip, lo mejor del ser humano. Luisa encarna, hasta cierto punto, este principio de su código de conducta: resistir contra la tentación de traicionarse por los espejismos que aparecen en el desierto árido de esta "milicia en la tierra". Los hombres son "alegorías más débiles", personajes en busca de una mujer, un autor que pirandelize sus vacíos de muñecos de guiñol. Mariano y Julio buscan fuera lo que tienen en casa: son dos ciegos a quienes deslumbran los falsos diamantes de la tentación y el descontrol. Cazadores cazados. Odette desprecia a Julio porque no es hombre con quien cabe comprometerse profundamente y acabará despreciando a Mariano, también, porque no quiere comprometerse profundamente aunque sí sea hombre para ello. Compromiso-matrimonio que en Masip, repetimos, tiene un valor transcendental. Luisa desprecia a ambos por lo mismo: a Julio le ve como a un amigo –la diferencia, respecto a Odette, es que ella sí ha consumado el amor con el hombre que le gusta, Mariano, y no tiene necesidad de hacerlo con el que no quiere–, y a Mariano por cobarde y egoísta. (Odette era a la inversa). La entereza moral de Luisa sirve de contrapunto en este "auto sacramental laico" que es *La frontera*, único personaje que no sacrifica lo exterior a lo interior, lo espiritual a lo carnal. (En Masip la dicotomía funciona sin ningún empacho). Nora doméstica de un teatro desestabi-

lizado entre lo patético y lo sublime, ahogado de retórica barata muy del gusto del público de la época, y por desgracia, no develada por algún crítico de tronío como el mismísimo Díez-Canedo¹³. A pesar de todo, en la valentía anacrónica de su planteamiento, en su severidad arcaica en la representación de las pasiones de los personajes, *La frontera* es más interesante de lo que a simple vista podría parecer.

3) De *El báculo y el paraguas* a *El hombre que hizo un milagro*

La explicación del título de la primera la da María, principal personaje femenino de la obra, cuando contesta a su ex-amante el porqué del apego a su marido Pedro:

"María.— Te lo voy a contestar [...], a él lo encuentras sin buscarlo y su compañía consuela y apacigua como si resumiera a una madre; a un hijo y a un amigo, tú me tenías como un paraguas bueno para los días de lluvia, relegado los días de sol, él me tomó como un báculo, sagrado siempre...".

Vemos otra vez cómo Masip vuelve a planear sobre su tema favorito: el compromiso con uno mismo y con los demás como norma moral —auténtico "imperativo categórico propio", podríamos decir— reflejado en el *leit motiv* machacón de toda su obra: el matrimonio. Otra vez un "dramatis personae" que ya nos es conocido: el protagonista, Pedro, hombre abúllico, débil, que se remonta por medio de la MADRE-GEA, es decir, la mujer, la esposa, que le redimirá de su mediocridad y falta de voluntad¹⁴.

Otra vez el amigo —antes Julio, ahora Joaquín— de carácter más emprendedor, más voluble. Ahora la combinación no es la de un "dúo" ni la de un "cuarteto": ahora es más bien la de un "trío". (Insistimos en el juego aritmético en el desarrollo de la trama habitual en Masip.) Aquí la apología de la institución matrimonial —no como simple contrato sino como vínculo extremo de una pareja— alcanza su punto álgido. Pedro Díaz de Albalate —nombre de nobiliarias resonancias—, el protagonista, es un escritor solitario, más o menos frustrado, que vive preso en la pura actividad intelectual hasta que topa con María, la novia de su amigo Joaquín, que en un principio busca refugio en su casa huyendo de la nueva bronca que ha tenido con su novio, el citado Joaquín; pero que poco a poco, va a ir descubriendo que en las aguas calmas del amigo, del hombre poco atractivo, se esconde todo un tesoro por descubrir. (Masip, como en otros textos suyos, plantea la oposición entre respeto por la persona del amigo y el deseo por la mujer de éste, asunto que suele resolver nuestro dramaturgo como ya indicamos más atrás). Esta obra es la que tiene por momentos un diálogo más unamuniano, lleno de esos requiebros tan del gusto del rector de Salamanca:

Pedro.— ¿Qué buscas en mí?

María.— A ti.

¹³ *Op. cit.*

¹⁴ *Vid.* nota 9.

Pedro.— Mientes. Te buscas a ti.

María.— ¿No es igual?

Aunque sin olvidar los habituales *tics* del teatro más convencional, casi echeagarayano, en ciertos pasajes como el de la despedida, digna del mejor culebrón, entre María y el secretario de Pedro, quien por supuesto también está enamorado de ésta y se va a América "de conferencias" y le pide que le acompañe. (Escena XIX, acto II, pp. 71-72).

El tratamiento que da Masip al tema del matrimonio excede, como decíamos, en intensidad al de obras anteriores. Crisol de limpieza moral: ésa sería la idea central que buscan los héroes de Masip en esta unión. María (acto III, escena II, p. 82), describe así su temperamento puro, intachable, (es decir, propio para el matrimonio, bajo la óptica masiana): "la pasión más ciega que se pueda imaginar no hubiera conseguido de mí que engañara a Pedro. Antes que [a] él no he conocido más que otro hombre. [...] La absoluta limpieza con que salté de una vida a la otra. Engaños, mentiras, prosmicuaciones [¿?], no las he comprendido nunca en nadie, y menos en mí, que no estaba sujeta por compromiso alguno. Yo llevo la lealtad en las venas... La única salida dudosa es huir [...]".

Pedro se fingirá enfermo —en una tradición más calderoniana que molieresca— para "poner a prueba a su mujer" (acto III). El personaje quiere reafirmarse midiendo en esa tesitura el cariño auténtico que la hembra le profesa. La prueba es altamente satisfactoria —sin caer en la "impertinente curiosidad que tal maniobra podría traer consigo"— ya que aquí, a diferencia de Cervantes, el marido no utiliza para su prueba otro hombre; porque no son los celos de otro los que le mueven a tales "experimentos". En el acto III (p. 92) próximo ya el desenlace, María cura así la enfermedad fingida de su marido: "un día me dijiste que si nos casáramos serías otro hombre porque yo sería otra mujer. Entonces te dije que no lo creía necesario. Ahora no tendría inconveniente. Si tú quieres...".

Redunda Masip en su concepción maternal y protectora de la esposa y fija su tesis central sobre lo provechoso que es un "matrimonio a tiempo": en el vínculo nacerá la autenticidad del conocimiento y libertará al hombre de su endémica soledad existencial. ("El hombre está solo por naturaleza", es el principio moral de todos los protagonistas masculinos de Masip). Pedro no sólo se transforma por dentro cuando empieza a convivir con María —eso sí, sin estar casados todavía—, sino que también lo hace por fuera. Pedro, bajo la tutela cariñosa de María se vuelve más *chic*, se cuida más. En la escena VIII del acto I (p. 36) se le describe con una significativa acotación: "Sensiblemente remozado. Es un hombre que ha perdido sus hábitos antiguos, pero los ha estilizado, por decirlo así. Las zapatillas son mejores. [...] Con esas "nuevas zapatillas", Pedro Díaz de Albalate se atreve ya a insinuar a su compañera que si se casaran su actitud para con ella cambiaría aunque, eso sí, sentenciando al mismo tiempo que "nunca hay que ser injustos —duros sí— pero nunca injustos" (p. 41).

Resumiendo, *El báculo y el paraguas* representa, bajo nuestro punto de vista, un avance tanto formal como de desarrollo temático respecto a *La frontera*, su obra anterior. Los diálogos, aunque sigan pecando de "redichismos" y efectismos de "teatro de sala de ban-

deras", en general suenan algo más convincentes, incluso, en algunos casos, francamente sagaces¹⁵.

Pero creemos que su mejor texto, su modesta culminación dramática (recordamos que no hemos tenido acceso a ningún otro posterior) es *El Hombre que hizo un milagro* (Farsa en cuatro actos, el segundo dividido en tres cuadros), México, Editorial Atlante, 1944. En este texto, ya elaborado en el exilio mexicano, nos topamos con un Masip que se juega la carta del simbolismo sin ninguna reticencia, creando un personaje, Benedito, que tiene ya mucho más de nuevo "Nazarín galdosiano"¹⁶ que del típico burgués acomplejado de obras anteriores.

El misticismo de Benedito va por una fase diferente al nihilismo de Pedro, o al del Marido de *Dúo*. La de ahora es una búsqueda casi sobrenatural de su "yo", con diálogos directos con la naturaleza, (Masip inserta algunos cuadros contrapuntísticos a propósito). Recordemos el cuadro III, acto segundo, p. 91: "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".

El estilo —lleno de juegos de palabras con un conceptismo resucitado— que casi nos retrotrae al hiperbolismo orientalista de un poeta como el mismísimo Tagore. Benedito, como el poeta "prometeico" de León Felipe, "quiere verse en el viento". (Por cierto, sería curioso analizar comparativamente en qué grado el paisaje mexicano, con sus llanuras eternas, sus pedregales desérticos, su ascetismo de cactus y zopilotes, influyó en ambos escritores. Nosotros, a vuela pluma, creemos que bastante: en ambos sirvió de mecha de los viejos temas que ya portaban ellos en su zurrón español de poetas transterrados). Hay en *El hombre...* un humor corrosivo que aunque no es nuevo en el teatro de Masip sí que ahora llama mucho más la atención por su incisión y originalidad. Verbigracia en el acto IV,

¹⁵ Por ejemplo, cuando Pedro ironiza sobre el academicismo (p. 57):

Pedro.— Una cosa así. El título de académico es como la medalla de salvamento de naufragos [...]
Joaquín.— Pero para algo servirá.

Pedro.— Para que se vendan menos los libros, porque la gente cree que sólo hacen académicos a los escritores aburridos.

Joaquín.— ¿No es verdad?

Pedro.— Siempre hay alguna excepción. (Acto II, escena II, p. 57).

¹⁶ Anna Caballé y Teresa González de Garay, entre otros, ya han reseñado la analogía de los personajes masculinos de Masip con alguno de los de la galería galdosiana (GONZÁLEZ DE GARAY, M^a Teresa, "Tipos masculinos poco vigorosos", *Op. cit.*, p. 27). Cfr. RODRÍGUEZ, Juan, "El árbol genealógico de Hamlet García", en *Actas del Primer Congreso Internacional del Exilio Español*, Bellaterra, 27 de noviembre a 1 de diciembre de 1995. GEXEL. Universitat Autònoma de Barcelona, II, 1998, pp. 177-186.

Este Benedito, con su "torpe aliño indumentario" machadiano, es verdaderamente un cruce de Padre Nazario sublimado y "manso amigo" de la verdad, que "no se vende", aunque "haga milagros". (Vid. escena XV, acto I, cuando Antonio, el vendedor de jabón "El Salto" le quiere comprar). Atención nuevamente a la transparencia simbólica de los nombres, hasta los más episódicos en el teatro de Masip.

escena VIII (p. 146), en la reivindicación del ciego auténtico que gracias al milagro ha recuperado la vista y ahora ya nadie le da limosna: "Que cuando se es ciego con tan poca formalidad –esto sí que lo hubiera firmado Jardiel Poncela o el mejor Mihura– no se anda por el mundo comprometiendo a la gente como me ha comprometido a mí". O un poco antes, cuando Benedito le dice al ciego: "¿Qué culpa tengo yo que usted fuera una porquería de ciego que cualquiera podía curar?". Por cierto, sin querer entrar en el juego de las influencias y los débitos, sí que debemos decir que ese viejo cascarrabias que quiere recuperar la ceguera nos recuerda, cómo no, a los ciegos de Buñuel, por ejemplo al inolvidable personaje –valga el involuntario chiste– de *Los olvidados*.

Aquí la representación de las mujeres es más paródica que realista. Creemos que estructuralmente la obra se situaría en la tradición costumbrista del teatro clásico español breve –parecido a lo que hacen el mismo Casona en su *Retablo jovial* o Max Aub en la *Jácara del avaro*–¹⁷ a la que se añaden unos personajes simbólicos, (más que nunca) y dentro de una trama que se mueve entre lo esperpéntico y cierto teatro de reflexión metafísica, "de ideas", muy del gusto de nuestro autor. La relación iconográfica Benedito-Cristo es significativa: "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. (Vid. escena VII, acto III, pp. 108 y 109). Esta relación Cristo-Benedito (que tanto nos recuerda al Nazarín de Buñuel en su irónica ambigüedad) la entendemos desde dos puntos de vista:

A) Masip crea en Benedito un modelo reivindicador del auténtico mensaje de Jesucristo: autenticidad, respeto a uno mismo y a los demás, amor al prójimo y un infinito desprecio por los bienes materiales. (Episodio de los peces de colores, acto I).

B) Pero Masip no puede evitar humanizar a su héroe que busca a la mujer auténtica huyendo de los "simulacros" que ya conoce en forma de esposa y suegra, y la encuentra en esa extranjera con quien se fuga lejos de la molicie de esa Sodoma repugnante que es su pueblo.

En este mundo, en el que hasta los ciegos curados protestan, no merece la pena hacer milagros. Basta con la ética irrenunciable para no salirse del camino previamente trazado. Los otros no suelen valorar el bien que les damos, no obstante, Masip hace un canto a la generosidad o por lo menos así leemos nosotros la obra. Y a pesar de los pesares, a pesar de la incomprensión de tanto galeote que nos rodea, Masip nos incita a no bajar la guardia y así intentar crear cada día el viejo milagro de ser uno mismo sin traicionarse. Para Masip es suficiente. Ese es el milagro que hizo nuestro escritor: modesto, se dirá, pero... ¿hay algún otro que merezca más la pena?

¹⁷ Recordemos la estructuración interna de las Comedias de Santos, de brujerías, de los malos rípios del Calderón más prerrococó, y sobre todo de sus epígonos: las obras de los Zamora, Cañizares y compañía, tan apreciadas por el público dieciochesco. Cfr. ANDIOC, René, *Op. cit.* El movimiento escénico que llamamos de "desfile de personajes" que van a visitar a otro en la escena y mantienen un diálogo disparatado es estructuralmente común entre nuestra pieza y muchas otras breves del teatro clásico español.