

# UNIVERSITY OF CINCINNATI

Date: 05/18/2006

I, Natalia Pelaz-Escribano,  
hereby submit this work as part of the requirements for the degree of:

Ph.D

in:

Romance Languages and Literatures

It is entitled:

La recolocación de las estéticas del escritor en el  
exilio: el ejemplo paradigmático de Paulino Masip.

**This work and its defense approved by:**

Chair: Dr. María Paz Moreno

Dr. Connie Scarborough

Dr. Luciano Picanco

\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_

La Recolocación de las estéticas del escritor en el  
exilio: el ejemplo paradigmático de Paulino Masip.

A dissertation submitted to the Division of Research and  
Advanced Studies of the University of Cincinnati in partial  
fulfillment of the requirements for the degree of

DOCTORATE OF PHILOSOPHY (Ph.D)

In the Department of Romance Languages and Literatures of the  
College of Arts and Sciences.

2006

by

Natalia Pelaz-Escribano.

B.A Universidad de Valladolid, (Spain), 1998.

M.A. Universidad de Valladolid, (Spain), 2002.

Committee Chair: Dr. María Paz Moreno

Committee Members: Dr. C. Scarborough, Dr. L. Picanco.

## Abstract:

This dissertation deals with the literary works of the Spanish exiled writer Paulino Masip. At the end of the Spanish Civil War, in 1939, Paulino Masip fled Spain to Mexico. Before the Civil War, Masip was already famous due to his plays. In Mexico, he published short stories, two novels and two plays. My objective is to demonstrate how the condition called "exile" influenced on his literary writing. To do so, I analyze his literary production written before the Civil War and how he elaborates the metaphor of exile in his works written in Mexico afterwards.

Questions regarding literary genre, textual representation of Spain, Spanish identity, his own identity as an exile, problems dealing with the language, arise from the analysis itself. The theoretical frame is based on texts that conform the Theory of Exile, which most influential works are writing by Joseph Brodsky, Edward Said, Domnica Radulescu, Johannes Evelein, etc.

With this dissertation, I aimed, first, to rescue Paulino Masip from an unfair oblivion; second, to analyze the impact of exile on the creative writing, and third, to incorporate the cultures and literatures of the Spanish Republican Exile into a more global concept of "Literatures of Exile".



Me gustaría agradecer la labor realizada por mi directora de Tesis, la Profesora María Paz Moreno, sin cuyo constante apoyo y dedicación esta tesis no hubiera sido posible. Quisiera hacer extensible mi agradecimiento a los miembros del comité cuya lectura y sugerencias han sido de gran valor: Profesora Connie Scarborough y Profesor Luciano Picanço. Por último, mis agradecimientos para la Fundación Taft de la Universidad de Cincinnati por la beca recibida en el verano de 2005 y para el Programa de Cooperación Cultural entre Ministerio de Educación de España y Universidades Norteamericanas por su beca disfrutada en el verano de 2005.

"¡Qué sabios eran los griegos: no mataban, exiliaban!" Margarita Xirgú.

"Madrasta España,  
a la hora de la siesta,  
la puta que se enamora,  
la fruta que se indigesta,  
que al filo de la cucaña  
mira pa' otro lado.  
Bendita España  
De Azañas y Machados". J. Sabina.

"Exile is the unhealable rift forced between a human being and a native place, between the self and its true home: its essential sadness can never be surmounted. And while it is true that literature and history contain heroic, romantic, glorious, even triumphant episodes in an exile's life, these are no more than efforts meant to overcome the crippling sorrow of estrangement". E. Said.

"By the rivers of Babylon, there we sat down, yea, we wept, when we remembered Zion". (Psalms 138: 1-5)

## ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	3
1. Objetivo, marco teórico y metodología.	3
2. Estado de la cuestión.	8
3. Justificación.	10
4. Biografía de Paulino Masip.	11
CAPÍTULO PRIMERO: LA OBRA DRAMÁTICA DE PAULINO MASIP. DE LA FORMACIÓN DEL INTELECTUAL AL INTELECTUAL EN EL EXILIO.	16
1.1. Introducción.	16
1.2. Panorama de un teatro trasatlántico.1929-49.	18
1.3. El teatro de Masip en España.	28
1.3.1. <u>Dúo</u> (1929).	28
1.3.2. <u>La frontera</u> (1932)	36
1.3.3. <u>El báculo y el paraguas</u> (1936)	47
1.4. Un teatro en el exilio.	59
1.4.1. <u>El hombre que hizo un milagro</u> (1942)	59
1.4.2. <u>El emplazado</u> (1949)	69
1.5. Conclusiones sobre el teatro de Paulino Masip.	81
CAPÍTULO SEGUNDO: <u>El diario de Hamlet García</u> o la narrativa de los exilios.	86
2.1 Introducción a <u>El diario</u> .	86
2.2 Interpretaciones críticas que ha suscitado <u>El diario</u> .	87
2.3. <u>El diario de Hamlet García</u> : diario de un viaje por los callejones del exilio.	96
2.4.El momento de la gestación de <u>El diario</u> . ¿El autoexilio, exilio y la locura como contraataques a la República?	117
2.5. Valoración de la obra.	127
CAPÍTULO TERCERO: CONSEJOS PARA UNO MISMO DESDE EL EXILIO: LAS CARTAS A UN EMIGRADO ESPAÑOL.	129
3.1. Introducción.	129
3.2. Revisión crítica.	132
3.3. El exiliado ante sí mismo: la definición de una nueva condición e identidad.	140
3.4. ¿Y... dónde queda España?	153
3.5. La realidad inmediata: Vivir y convivir en México.	160
3.6.¿También el género literario se hace híbrido?	167
3.7. Conclusiones.	172
CAPÍTULO CUARTO: UNA NARRATIVA EN EL EXILIO: <u>DE QUINCE LLEVO UNA Y LA TRAMPA</u> .	176

4.1. Introducción.	176
4.2. <u>De quince llevo una</u> . Una primera narrativa en el exilio.	177
4.2.1 .La relación traición-España. Representación del hombre español.	178
4.2.2. La reconstrucción de la guerra civil.	186
4.2.3. La culpabilidad acecha. Guía de autoayuda para superarla.	193
4.3. <u>La trampa y otros relatos</u> y el fin de una narrativa en el exilio.	207
4.4. Conclusión.	227
CONCLUSIONES	231
1. Reconstrucción de la identidad. ¿Español o mexicano?	231
2. ¿Dónde queda España?	235
3. ¿Nacionalismo español exiliado?	238
4. A la hora de elegir un género literario	241
5. La gran paradoja del exilio: la justificación del exilio como razón del des-exilio.	244
NOTAS	246
BIBLIOGRAFÍA.	272

## INTRODUCCIÓN.

### 1. Objetivo, marco teórico y metodología

El objetivo principal de la tesis persigue revisar la literatura del exilio desde una perspectiva que tome en consideración la nueva situación del escritor creada por la experiencia del exilio y consiste en estudiar la etapa mexicana en la obra del escritor leridano Paulino Masip. Y ello partiendo del supuesto de que las circunstancias personales y políticas del desarraigo, y la vivencia del exilio, constituyen elementos condicionantes - y explicativos, desde una perspectiva crítica - de su producción narrativa, ensayística y teatral a partir de 1939. Se trata, por lo tanto, de centrarse en el análisis de las obras publicadas en México, desvelando las tensiones que la condición del exilio impone en la génesis de los textos. La difícil inserción del escritor exiliado en el campo literario de la cultura de acogida le obliga a recolocarse - variando su posición - y a adaptarse, siquiera parcialmente, a un nuevo conjunto de expectativas, al tiempo que se pliega a unas exigencias que nunca son idénticas - aunque pueden ser homólogas - a las del campo literario de partida. Y este proceso, siempre problemático, puede rastrearse en los propios textos en los que está inscrito. Con el fin de comprender lo que al exilio debe la obra de Masip, estudiaremos también su producción previa (los textos anteriores a 1939), que nos servirán como punto de

partida para analizar los reajustes de su posición como escritor y como intelectual en la cultura mexicana y en esa otra cultura transnacional que será la cultura del exilio español de la guerra civil.

Los textos principales del autor, objeto de análisis particular, serán El diario de Hamlet García y Cartas a un emigrado español; la colección de cuentos De quince llevo una y La trampa; y las obras teatrales Dúo, La Frontera, El Báculo y el Paraguas, El hombre que hizo un milagro y El emplazado.

El primer capítulo está dedicado a la producción dramática de Paulino Masip. El hecho de que escribiera obras teatrales antes y en el exilio, permite analizar con más claridad y efectividad cómo la condición del exilio afectó a la producción de un mismo género literario. Por tanto, en este capítulo se presta atención a las obras representadas en España (Dúo en 1929, La Frontera en 1932 y El Báculo y el paraguas de 1936) y a las publicadas en México (El hombre que hizo un milagro de 1942 y El Emplazado de 1949).

El segundo y el tercer capítulo están dedicados a obras cuya redacción tiene lugar entre España y el exilio, es decir, representan ese espacio intermedio creado por la ruptura y el desplazamiento que significa el exilio. El segundo capítulo está enfocado a analizar la obra que más atención crítica ha suscitado, El diario de Hamlet García publicada en México en

1945, pero engendrada años antes en España. Seguramente, es la novela más elaborada y de mayor calidad escrita por Masip. Además, fue su primera obra conocida en la España democrática y ha sido reeditada en dos ocasiones. En ella, Masip retrata a un intelectual pasivo con ironía cruel al principio. Según la guerra civil va causando sus estragos la actitud del escritor hacia su personaje se suaviza, hasta llegar a la compasión. Las Cartas a un emigrado español (1939) ocupan el tercer capítulo. Masip, recurriendo a un tipo de discurso entre el ensayo y la epístola, ofrece consejos a sus compañeros de exilio y a él mismo para entender o simplemente reflexionar sobre la nueva condición que han adquirido. Sin duda, las Cartas han de ser analizadas como un documento único para intuir o comprender la complejidad del trastorno psicológico que el exiliado sufre. La mayor parte de la producción literaria de Masip en el exilio está compuesta por cuentos. A ellos, dedico el capítulo cuarto. Dos compilaciones conforman el corpus: De quince llevo una publicada en 1949 y La trampa de 1954. Estas dos obras amparan un conjunto de catorce cuentos. Todos ellos tratan temas relacionados con el exilio de alguna manera, ya que como afirma Malcom-Alan Compitello la obra de los exiliados son exploraciones de los efectos que causó la guerra civil en ellos y meditaciones sobre la problemática existencia en el exilio, al margen de los temas que escojan en sus obras. Así, puede

aparecer directamente el tema de la guerra civil, del pasado español o imágenes que reflejen el nuevo ambiente en el que se encuentran. Siempre, de un modo u otro, articulan la complejidad creada por su condición de exiliado<sup>1</sup>.

El marco teórico viene delimitado por las diferentes reflexiones sobre el exilio y sobre la problemática de la readaptación del intelectual y el escritor en el nuevo marco cultural de acogida (su "enmarque", siempre parcial, en la cultura de acogida y su condición siempre fronteriza) y tomará en consideración textos como el de Joseph Brodsky, "The Condition We Call Exile", expandiéndose a un amplio grupo de trabajos que reúnen en torno del tratamiento de un mismo concepto, el exilio, autores y críticos de procedencias diversas que conforman todos ellos la llamada "Teoría sobre el exilio". Algunos de estos continuadores nos servirán de apoyo crítico, como por ejemplo: Edward Saïd, en lo que concierne al intelectual especular fronterizo; Julia Kristeva y su discusión sobre la identidad y el Otro; Homi Bhabha, en lo referente a la caracterización del lugar de la cultura; Domnica Radulescu y la teorización del exilio y Ella Shohat y sus especulaciones sobre la condición del exiliado. A éstos, añadimos nombres como Robert Edwards, Anita Goldman, Bettina Knapp, Johannes Evelein, David Bethea, entre otros. La utilización de este aparato crítico es válida, al mismo tiempo, para el propósito de incorporar los

estudios sobre el exilio español a un marco global. Actitud ésta necesaria, ya que la crítica española sobre la temática ha seguido una tendencia aislacionista poco conveniente para analizar un tema universal como el del exilio. Pero, también se tendrán en cuenta a los críticos que desde España han estudiado bien de forma general o específica las culturas del exilio español. Así, se citarán nombres imprescindibles como Francisco Caudet, Manuel Aznar Soler, José Monleón, Michael Ugarte o José Naharro-Calderón. Por último, son imprescindibles aquellos estudios que, bien monográficamente o parcialmente, se han dedicado a algún aspecto de la obra de Paulino Masip, como es el caso de Anna Caballé, María Teresa González de Garay y Sebastiaan Faber por señalar los más extensos.

Partiendo de estos apoyos teóricos, se abordarán algunos aspectos centrales en la escritura de Paulino Masip que se revelan como particularmente significativos en la lectura de su obra desde la perspectiva de la literatura del exilio, como son la función de la memoria, las nociones de gratitud y resentimiento circunscritas a la condición del exilio, la redefinición del concepto de patria, la metaforización del exilio y sus consecuencias, el examen del ejercicio de escritura como superación del exilio o, finalmente, el proceso de redefinición de la identidad operado en su obra.

## 2. Estado de la cuestión.

La literatura y la cultura del exilio español de 1939, silenciada durante varias décadas por razones políticas y rutinas historiográficas, ha sido objeto, a lo largo de los últimos años, de un lento proceso de recuperación que aspira a su normalización como parte irrenunciable en la historia de la literatura española. A la labor desempeñada por importantes investigadores individuales - y cabe citar, a modo de ejemplo, el esfuerzo realizado por Claudio Guillén, Francisco Caudet, Manuel Aznar, José María Naharro Calderón, Ignacio Soldevila, Michael Ugarte o Sebastiaan Faber, por mencionar tan sólo algunos nombres - se le suma las iniciativas de grupo, como las que viene promoviendo desde hace ya un buen número de años el GEXEL - Grupo de estudios del Exilio Español - de la Universidad Autónoma de Barcelona. Este esfuerzo investigador, que aborda la literatura del exilio desde diferentes perspectivas y con distintas metodologías ha ofrecido hasta el momento aportaciones desiguales, pero muy numerosas, como se puso de manifiesto con motivo de la celebración de los multitudinarios congresos coordinados por el GEXEL y organizados en las diferentes autonomías españolas, bajo el título común de "Sesenta años después. El exilio español de 1939", en 1999. Las Actas de estos Congresos (publicadas ya casi en su totalidad, a falta de las del Congreso celebrado en Huesca) ofrecen un amplísimo

corpus crítico que aspira a trazar, con espíritu reivindicativo, un amplio mapa de la literatura y la cultura españolas del último exilio. A estos trabajos cabría sumar otros proyectos, como el portal "Biblioteca del Exilio" (<http://www.cervantesvirtual.com/portal/exilio/>), alojado en la página "Cervantes virtual", en el que se incorporan un riquísimo conjunto de documentos testimoniales y críticos y se ofrece un utilísimo panorama en constante actualización, o la publicación de la Biblioteca de Exilio - con la colaboración de diferentes Instituciones locales y regionales - que aspira a recuperar un amplio corpus de textos literarios de difícil localización y consulta y en la que han aparecido ya un buen número de ediciones.

Este esfuerzo general, que se ha venido polarizando y creciendo en intensidad, como acabamos de ver, en torno a determinadas fechas significativas, no constituye, sin embargo, un proyecto susceptible de conclusión ni cierre. El estudio de la cultura del exilio español de 1939 continúa siendo un territorio abierto en el que caben nuevas aportaciones, incluso en algo tan elemental como la reivindicación de determinadas figuras que completen la nómina de escritores elididos en las historias al uso o la aplicación de teorías críticas que aún no han sido aplicadas a su estudio. Son muchos los autores que carecen aún de estudios minuciosos y siguen siendo escasos los

trabajos en los que se aborda, profundizando en las nuevas líneas teóricas de reflexión sobre el exilio abiertas en los últimos años, esta literatura como producto específico del exilio y de las circunstancias culturales que éste acontecimiento propicia.

### 3. Justificación

La trayectoria literaria de Paulino Masip se ofrece como ejemplo paradigmático que permite analizar el difícil proceso de readaptación del intelectual y el escritor ante las nuevas realidades del exilio. Sus Cartas a un emigrado español - texto que aún carece de un estudio con profundidad - plantea con claridad los desafíos de la nueva situación a la que se ven abocados los exiliados españoles y constituye un valioso testimonio del ejercicio de readaptación que se inicia en el momento mismo de la partida y que podrá ser rastreado en su producción posterior. La escasa atención que ha recibido la obra de Paulino Masip - son pocos los trabajos que abordan sus textos y los más extensos, como el de Ana Caballé, tienen una orientación predominantemente biográfica y descriptiva - y la importancia de una trayectoria que puede considerarse ejemplar y extrapolable a otros escritores exiliados, justifica el esfuerzo crítico.

#### 4. Biografía de Paulino Masip.

Paulino Masip Roca nació en La Granadella, Lérida, el 11 de marzo de 1899. Seis años después, su familia, de origen humilde, decidió trasladarse a Logroño y será en la capital riojana donde Masip pase parte de su infancia, adolescencia y juventud.

En 1917, con apenas dieciocho años cumplidos apareció su primer libro, Remansos líricos. En opinión de Caballé son las reminiscencias becquerianas lo más destacable de esta selección de trece poesías. González de Garay opina que: "Masip demuestra lecturas fervorosas, pero su poesía es vacilante, con altibajos importantes, el ritmo no está conseguido y la originalidad escasea" (20).

Cuando concluyó sus estudios de magisterio, profesión que nunca ejerció, decidió trasladarse a París. Allí vivió y trabajó entre 1920-1921 gracias a las amistades de su hermano, como informa González de Garay (22).

Los primeros contactos con la novela como escritor los tuvo a su regreso a Logroño cuando se le encargó la traducción de unas novelas de Charles Nodier. Su vocación periodística dio sus primeros frutos y con la pasión de los veinticinco años funda en 1924 El heraldo de la Rioja diario que desaparece en 1928 a causa de su peligrosa filiación republicana, pero de indudable significación vital e ideológica.

En 1928, guiado por su pasión hacia el periodismo, decidió

trasladarse a Madrid con su familia y abandonar la limitada vida provinciana de Logroño que tan pocas perspectivas de futuro le ofrecía. "Masip- asegura Cousté- está frizando la treintena y se ha convertido en padre de familia, pero no tiene un duro y se ha ganado a pulso la ojeriza de las autoridades"(320) gracias a la difusión de la República que propaga desde las páginas de su diario.

En Madrid colabora en la revista Estampa. Su periodismo, al igual que su prosa, emana frescura, agilidad, cierto carácter costumbrista. Además de artículos sobre "variedades" también ejerció como crítico teatral, género éste que le catapultó a la fama y que nunca abandonó. La amistad con Alejandro Casona, Jardiel Poncela y Rivas Cherif, cuya influencia traspasó lo meramente personal para calar en las obras teatrales del leridano, será a partir de este momento continua y decisiva hasta el momento del exilio.

En 1929 estrenó su primera obra teatral, Dúo, comedia de carácter vanguardista cuyo éxito fue más bien escaso pero que sirvió para demostrar la filiación estética de Masip. Tres años después, en 1932, logra representar La Frontera y cuatro años después aparece El báculo y el paraguas que continúa la línea de la anterior: un teatro que se podría categorizar como comercial y alejado de las innovaciones vanguardistas. Su práctica teatral en la capital no interfiere en su actividad periodística.

Participa Masip en la redacción de Ahora, diario del que llegó a ser redactor-jefe, y fue director de La Voz y El Sol (1935-36). El golpe de Estado de julio de 1936 le sorprendió alejado de su familia, que se encontraba veraneando en la casa de Casona en León. Masip, que nunca renegó de su filiación republicana, viajó donde la República fijó sus Gobiernos provisionales. En Barcelona se reunió con su familia y colaboró en La Vanguardia, "al servicio de la democracia". Lo que en un principio fueron artículos afables, amenos, chirigoteros se transformaron en reivindicativos y batalladores, conforme la situación iba siendo cada vez más angustiosa para la República. Masip era consciente de la necesidad de una revolución a la que, paradójicamente, temía. Así, explica en uno de sus artículos titulado "Carta a un español escéptico" publicado en el periódico "La vanguardia" en septiembre de 1937: "Aguas que ahogan y dan vida, fuego que abrasa y purifica, viento que arrebatata y trae el dolor de la calle y el campo, tierra cruzada de simientes y obuses. Y no hay más en nuestro universo".(1) El escritor era consciente de que la revolución iba a hacer correr ríos de sangre y esto es lo que le horroriza, pero, a la vez, asumió que planteado el enfrentamiento civil como única salida, sería absurdo no llevar a cabo una revolución "a fondo".

Debido a la situación adversa que atravesaba la parte republicana, se trasladó en 1938 a París donde ocupó el cargo de

Jefe de prensa de la Embajada española. Allí continuó su labor de defensa del gobierno legítimo Republicano en asociación con otros intelectuales. Fruto de este esfuerzo fue la creación de la Junta de Cultura Española en marzo de 1939 cuyo objetivo era evitar disensiones y divisiones entre los exiliados y crear una idea de continuidad cultural española desde el exilio.

Debido a la mediación directa del presidente de México, el general Lázaro Cárdenas y de su embajador en Francia, Fernando Gamboa, Masip consiguió salir en mayo de 1939 con su familia en el barco Vendaam, el primero que transportó a un grupo selecto de exiliados hasta Nueva York cuyo objetivo era preparar la llegada masiva de exiliados a México.

Se afilió a la SERE, organización de ayuda a los refugiados políticos españoles, dirigió el Boletín del Comité Técnico de Ayuda a los Republicanos Españoles y colaboró en diferentes publicaciones revistas fundadas por exiliados: Las dos Españas, La España peregrina, Romance y Litoral. Pero como indica González de Garay, a partir de 1949 su nombre va desapareciendo de la lista de colaboradores de estas revistas. (31)

Ya en el exilio publicó, en 1943, la recopilación de sus Historias de amor que incluye una colección de diez historias de amor vividas por personajes famosos, tanto españoles como extranjeros que Masip había publicado con anterioridad en el semanal Estampa. El diario de Hamlet García (1945), una

colección de cuentos cortos, De quince me llevo una (1949), la novela La aventura de Marta Abril (1953) y La trampa (1954). En lo referente al género dramático, Masip compuso dos farsas que nunca llegó a representar: El hombre que hizo un milagro publicada en 1944 pero escrita en 1942, y El emplazado fechada en 1949.

A partir de la segunda mitad de la década de los cuarenta, Masip se dedica con más reiteración a la adaptación de guiones cinematográficos desde 1954 colaboró como crítico de cine en la revista Cinema Reporter.

Paulino Masip murió el 21 de septiembre de 1963 de arteriosclerosis cerebral sin haber cumplido el deseo de regresar a España.

CAPÍTULO PRIMERO: LA OBRA DRAMÁTICA DE PAULINO MASIP. DE LA FORMACIÓN DEL INTELLECTUAL AL INTELLECTUAL EN EL EXILIO.

1.1 Introducción

Hojeando todos los textos que hasta el momento se han publicado de Paulino Masip se llega a la conclusión de que la mayoría de su producción literaria encaja dentro del género dramático. Es más, antes de exiliarse Masip era reconocido en España como dramaturgo; después, como escritor de guiones cinematográficos, actividad que se relaciona de alguna manera con el hecho teatral. Es decir, sea más o menos directamente, la figura literaria de Paulino Masip está ligada al teatro o al hecho teatral. Paradójicamente, la crítica que se ha ocupado del escritor ha prestado escasa atención a estas obras. Como prueba de ello, valga apuntar el hecho de que todas sus obras no dramáticas han sido reeditadas mientras que ninguna de sus comedias o farsas ha "revisitado" la imprenta. Todo ello, pese a que críticos de renombre como Díaz-Canedo le consideró, en su tiempo, un autor que permitió formar "los mejores augurios" (El Sol, 1-1-29) y que realzó su teatro por sus "cualidades de buen teatro en la representación" (El sol, 31-12-1932). Pese a que gracias a estos comentarios se sabe que Masip gozó del favor de cierto sector del público madrileño y de la crítica, el panorama teatral de la época, es decir, finales de los veinte y comienzos

de los treinta, se caracterizó por su riqueza y variedad de corrientes y estilos, así como por la lucha entre los dramaturgos por hacerse un hueco en el comprimido espacio que formaban los teatros de Madrid<sup>2</sup>. Como consecuencia de estas particularidades, es ventajoso ofrecer un panorama teatral que abarque el fin de la década de los veinte y el comienzo de los treinta para situar a Paulino Masip dentro del lugar que le corresponde.

A continuación, presento un estudio de las tres obras que Masip escribió y publicó antes de exiliarse a México. Éstas son, la comedia Dúo representada en 1929, la comedia titulada La frontera de 1932 y, por último, la farsa El báculo y el paraguas llevada a las tablas en enero de 1936. En el análisis presto atención, además de a los temas y personajes, al hecho teatral en su conjunto, es decir, a la representación del texto, procurando especial interés a la construcción de los diálogos, hecho por el cual Masip fue siempre distinguido. Asimismo incluyo un breve resumen de la trayectoria teatral de Masip y su posicionamiento como dramaturgo antes de la guerra civil, para poder establecer más claramente las diferencias con su producción en el exilio.

Ya en México, Masip escribió dos obras teatrales, El hombre que hizo un milagro escrita en 1942 y publicada en 1944 y El emplazado cuya fecha de redacción es imprecisa, ya que el autor

no proporciona ninguna información al respecto. El hecho de haber sido concebidas en el exilio requiere un enfoque que conduzca más allá de un simple análisis textual y que persiga esclarecer cómo la condición del exilio afectó al discurso teatral de Masip.

Con todo ello, persigo, además de situar al Paulino Masip dramaturgo en el lugar que le corresponde, demostrar cómo el hecho de escribir en el exilio afecta a la producción de un género literario tan ligado con su público natural como es el teatral y cómo el propio escritor manifiesta a través de sus palabras la metáfora del exilio, es decir, cómo representa a través de su discurso la problemática que genera el exilio.

## 1.2 Panorama de un teatro trasatlántico. 1929-49

El panorama teatral de la España de comienzos de siglo XX, particularmente durante las décadas veinte y treinta, es mucho más confuso y oscuro de lo que se puede deducir leyendo la nómina de autores o repasando las reseñas de los espectáculos representados. Las tensiones y luchas internas, es decir, aquéllas que quedaban por detrás de las tablas, hacen que este periodo se caracterice por una complejidad que reta al crítico más agudo y una riqueza cultural que muchas veces ha pasado desapercibida. En muchas ocasiones, estos enfrentamientos o cruces dialécticos se sucedían por cauces intrincados difíciles

de documentar o no considerados por la crítica como estimables. Me refiero, por ejemplo, a las tertulias literarias de la época y a la correspondencia entre los involucrados o a los manifiestos literarios. Además, hay que añadir, para completar el dibujo, que Madrid fue el único campo donde se libró la batalla, es decir, un espacio asfixiante y reducido, donde se reconcentraron peligrosamente todas las fuerzas encontradas. Como indica el crítico Jesús Rubio Jiménez, durante las primeras décadas del siglo XX existía un debate literario que era paralelo a otro más general en el que se enfrentaban dos visiones de la cultura española muy diferentes: por una parte, aquéllas tendencias inclinadas a abrir España a las corrientes Europeas y hacer de España un país cosmopolita. Por otra parte, otras tendencias que perseguían un repliegue casticista, a una vuelta a la tradición teatral:

Gran parte del teatro poético producido en España entre 1915 y 1930 fue el fruto natural de las discusiones habidas entonces. Por un lado, el de dramaturgos adaptables conformando un repertorio casticista. Por otro, el escrito por dramaturgos rebeldes que hacían suyas las propuestas de la tradición española de manera distinta y que se mostraron más permeables a las novedades del exterior (255).

Como se puede ver, los enfrentamientos en el teatro eran una premonición más de la tragedia que iba a acontecer años

después.

En lo que se refiere a la crítica actual, hay que mencionar, además de los esfuerzos iniciales de Francisco Ruiz Ramón, la cooperación entre los críticos Dru Dougherty y María Francisca Vilches de Frutos que fue seguida por la colaboración entre Manuel Aznar Soler y Juan Aguilera Sastre y los trabajos individuales de Jesús Rubio Jiménez, Javier Huerta Calvo, como los críticos que con tenacidad y acierto están desenmarañando el intrincado laberinto del teatro de las primeras décadas del siglo XX.

Como se puede colegir de todo lo dicho anteriormente, tan sólo el trazado de un panorama certero y preciso ocuparía más espacio de lo oportuno en este momento. Por ello, es más acertado reducir este panorama a lo que concierne a la figura de Paulino Masip.

El debut teatral de Masip en Madrid se debió a la ayuda inestimable de Cipriano de Rivas Cherif, quien era considerado en aquel momento como uno de los hombres de teatro<sup>3</sup> encaminado a renovar las tablas españolas, es decir, un vanguardista. Juan Aguilera Sastre y Manuel Aznar Soler ofrecen en su libro titulado Cipriano de Rivas Cherif y el teatro español de su época. (1891-1967) un estudio muy valioso para llevar acabo el objetivo que me planteo. Allí se defiende que la práctica teatral de Rivas Cherif, a la luz de los textos del dramaturgo

inglés Gordon Craig, se fundamenta en los siguientes puntos: condena al realismo y defensa de la estilización teatral a través del simbolismo, supresión de la decoración y de las acotaciones escénicas en los textos y la supresión del actor tradicional y su sustitución por una marioneta (22-9). Con ello perseguía lo que los críticos han dado en llamar la "reteatralización" del teatro español que entiende el teatro como un espectáculo total compuesto por el texto, la escenificación, la representación, la decoración, la música. Con ello, se perseguía, a mi juicio, además de integrar el teatro español dentro del contexto europeo, el desmantelamiento del poder individual ejercido bien por el primer actor o por el empresario<sup>4</sup>.

La obra Dúo está catalogada dentro del capítulo dedicado a los diversos ensayos para crear un teatro experimental<sup>5</sup>. En uno de estos intentos, llamado El Caracol cuya sede estaba en la sala Rex de Madrid, Rivas Cherif contó con la ayuda de Azorín, Valle-Inclán, Manuel Azaña, Gómez de la Serna, entre otros (122). Dentro de este grupo o proyecto Masip encontró su espacio. Allí representó Dúo, el 31 de diciembre de 1928, y trabajó como crítico teatral. Esta compañía sufrió la represión de la censura primorriverista en numerosas ocasiones, por lo que Rivas Cherif decidió salir para América con la compañía de Irene López Heredia (131) a mediados de 1929. A su regreso a España, a

principios de 1930, decide formar otra compañía teatral que rescate sus ansias renovadoras. Él mismo explica sus objetivos: buen gusto y equilibrio entre el texto literario y la representación, representar la sensibilidad del momento, y añade:

Los nombres de Unamuno, Valle-Inclán, Azorín, los Baroja, Gual, Pérez de Ayala, Araquistáin, Azaña, Gómez de la Serna, García Lorca, Claudio de la Torre, Manuel Abril, Sagarra, López Rubio y Ugarte, Valentín Andrés Álvarez, Masip, Romero Cuesta, me han de valer, sin duda. Con su aportación, tan diferente de la que es uso en el comercio teatral corriente, o, por probar, aún, he de contar con la de otros jóvenes... (158).

Es muy interesante indicar que, en este momento, Rivas Cherif, menciona la importancia y necesidad de colaborar con Hispanoamérica para crear un teatro global en castellano. Tal vez fuera su empeño en incluir a España en otras realidades culturales o la necesidad de construir un imaginario hispánico que luchara, en potencia, contra el poder germánico que amenazaba desde el norte de Europa. En este sentido, Rivas Cherif defendería el ideal de la República de crear un imaginario racial hispánico que, como se verá más adelante, será un factor psicológico clave para los exiliados en Latinoamérica al final de la Guerra Civil.

Como parte de este propósito de representar la sensibilidad

del momento se llevó a las tablas La Frontera con la Compañía Dramática de Arte Moderno en el teatro Cervantes en 1932. Según los autores, la acogida del público no fue muy favorable (299), lo que no ha de llamar la atención si se tiene en cuenta la fuerte reticencia de éste a las novedades pese a los intentos renovadores que atrajo el gobierno de la República. Pero no se ha de olvidar el contexto ideológico y político del momento. Para ello, resulta muy interesante leer la encuesta lanzada por el escritor César Arconada desde La Gaceta literaria en 1930. En ella, el escritor Giménez Caballero asegura que

Hoy, en 1930, los vientos empiezan a cambiar de dirección y nos enfrentamos a un nuevo romanticismo. La tendencia tanto de la poesía como de la prosa es de abandonar su carácter <deshumanizado>, para emplear un término de Ortega y Gasset. Ya no buscar la <pureza> (...) y en su lugar se persigue <lo humano>. Nuestra literatura se empieza a interesar por la política y por realidades acuciantes (...) Lo cierto es que la sensibilidad de nuestros jóvenes está cambiando de rumbo (5).

A partir de este momento, Rivas Cherif trabaja en equipo con la actriz Margarita Xirgú y se orienta cada vez más seriamente a defender públicamente el gobierno de la República y a su máximo representante Manuel Azaña. De ahora en adelante, su

relación con Masip parece distanciarse. De hecho, a comienzos de 1936, cuando tiene ya lista para la representación su última comedia en España, Rivas Cherif se encontraba de gira por Cuba y México con su compañía, como apuntan Aznar Soler y Aguilera Sastre. Masip representó El báculo y el paraguas con la compañía de Irene López de Heredia-Mariano Asquerino, con la que anteriormente había trabajado Rivas Cherif, y que se distanciaba de los ímpetus renovadores inclinándose por un teatro convencional que asegurara el éxito comercial. Parece, pues, que las trayectorias de Masip y Rivas Cherif divergieron hasta que se reencontraron de nuevo, ya en México, ambos en el exilio. Así pues, Paulino Masip siguió la corriente predominante entre los intelectuales. Es decir, un comienzo caracterizado por las influencias de las literaturas de vanguardias que se fue suavizando al ir incorporando paulatinamente elementos de carácter social, según la realidad del país iba cambiando. Cuando Rivas Cherif llegó a México en 1947 formó el llamado TEA (Teatro Español de América) cuyo objetivo era "la expresión cabal del sentimiento hispánico" (407). Para ello introdujo en el programa clásicos españoles (Cervantes, Lope, Calderón), europeos (Goldoni, Ionescu, O'Neill), contemporáneos españoles y mexicanos que serían representados por una plantilla de actores españoles exiliados y mexicanos. Si bien este proyecto contó con el favor de la crítica, no ocurrió lo mismo con el público.

Las noticias que aparecen sobre Masip en este momento le relacionan con la labor de adaptador, si bien, aparece en cartel una obra de Masip titulada Un ladrón de la que no se tiene más información. Según los autores, esta obra apareció reseñada en el cartel de su teatro de Bululú, (456) la última empresa teatral de Rivas Cherif en 1961, cuando ya Masip había abandonado su práctica teatral.

De la suerte del teatro de Masip en el exilio apenas sí se tienen noticias. Es prácticamente seguro que no llegó a representar ninguna de las dos farsas. Tan sólo se habla de una lectura pública de la segunda de ellas, titulada El emplazado en abril de 1949 (Caballé 39). Separado, al parecer, definitivamente de los círculos empresariales del teatro, Masip no logró construirse su espacio en el teatro mexicano. Otra posibilidad que se debe tener en cuenta, es que, tal vez, Masip decidiera voluntariamente no llevar sus obras a las tablas y crearlas y considerarlas como "un teatro para leer" o como lo denomina Aznar Soler, "un fantasma de papel" (1998:19). Así, Masip pudiera haber seguido la misma trayectoria que Max Aub, cuando el crítico José Monleón afirma:

Con los pies en México y con la memoria en España, Max no fue un autor de ninguna parte, pero sí un autor escindido, sin teatro donde cobijarse, sin público, personaje él mismo de una historia que le privó del

espacio social, del sosiego, de la continuidad y del marco cultural donde posicionarse que necesita todo dramaturgo (1984:506).

Esta descolocación provocada directamente por su condición de exiliados mermó no sólo las posibilidades de representación en su momento, sino también las opciones de que la crítica posterior los rescatara del olvido. Son los mismos críticos los que de un modo más o menos consciente se desenmascaran a sí mismos. El caso más claro lo ofrece Margarita Mendoza López quien en su artículo "Exiliados españoles en el teatro mexicano" publicado en la revista Primer acto afirma:

he pensado detenidamente si debo dar cuenta de estos autores en estas páginas porque, a final de cuentas, la obra teatral debe cobrar vida en los escenarios a fin de que pueda alcanzar toda su plenitud(22).

Si bien, tiene razón en su afirmación, también creo que no se deben re-marginar estas obras que, al menos, son testimonio y metaforización de un momento histórico y de una condición que afectó y afecta a grandes sectores poblacionales. Otro motivo soterrado para discriminar ciertas obras lo encontramos, también entre críticos de renombre como José Monleón, quien como encargado de organizar un Ciclo Teatral sobre el exilio, tan sólo rescató obras que directamente reflejan el drama del exilio o el de la España franquista, olvidando otras muchas otras que,

si bien precisan de una segunda lectura para aprehender todo su potencial significado, ofrecerían al espectador diferentes posibilidades de representar un mismo hecho <sup>6</sup> (1983:38).

Como conclusión de este breve repaso por la realidad del "hecho teatral" en la España de los años veinte y treinta y de la España "transterrada" se ha de incidir en el hilo conductor que hace de los dos "momentos" un continuum: el exilio. Como brillantemente ha apuntado José Monleón, los dramaturgos que durante la II República se opusieron a una tradición españolista casticista sufrieron repetidamente de un exilio interior ya que fueron desplazados o se desplazaron voluntariamente<sup>7</sup> de los círculos culturales predominantes.<sup>8</sup> Podrían citarse, además del caso de Rivas Cherif, a García Lorca, Valle-Inclán, Miguel de Unamuno, Rafael Alberti y al propio Paulino Masip. El exilio físico o territorial que la mayoría de ellos sufrieron no terminó, sin embargo, con la muerte del régimen franquista, como sería de esperar, sino que en muchos casos perdura hasta hoy. Las divergencias se encuentran, a mi juicio, en los agentes causantes de dicho exilio: Los propios dramaturgos, en un comienzo, con su resistencia a comercializar su arte, la brutalidad de un régimen fascista opresor, a continuación y, finalmente, los intereses partidistas de los gobiernos democráticos cuyos tentáculos manipulan -u oprimen-, de nuevo, a los representantes de la crítica literaria.

Es esta idea la que me permite analizar las obras dramáticas de Paulino Masip desde la perspectiva que implica la condición de exiliado de su autor. Pero esta condición no sólo se circunscribe a las obras escritas en el exilio territorial, sino a aquéllas escritas y representadas en España. Por ello, en las páginas subsecuentes analizo las obras dramáticas por separado prestando especial atención a aquéllas características que las definen como obras escritas en el exilio.

### 1.3 El teatro de Masip en España

#### 1.3.1. Dúo (1929)

Dúo es la primera pieza dramática que Masip consiguió llevar a las tablas, gracias a la colaboración de Cipriano de Rivas Cherif. Fue estrenada el veintinueve de diciembre de 1929 en la Sala Rex de Madrid con críticas benevolentes, entre las que destaca la del famoso crítico Díaz-Canedo que la califica como "obra de iniciación que permite formar los mejores augurios" (1929:4).

Dúo presenta un diálogo entre LA MUJER y EL HOMBRE cuando éste es sorprendido en pleno proceso de huida. Totalmente anulado y alienado por su mujer, el hombre, en un extenuante acto de voluntad, decide hacer las maletas. Rápidamente, la mujer, utilizando un discurso manipulador, consigue que su marido renuncie a su idea primera. Esta es la sucinta acción que el

espectador presencia en el escenario. Atendiendo al argumento, la obra se presta fácilmente a examinarla como una puesta en práctica de las ideas de Masip acerca del matrimonio y de la mujer, sin embargo, mi análisis se dirige a demostrar su filiación vanguardista. Con ello pretendo demostrar que el inicio teatral de Paulino Masip se sitúa dentro de una corriente renovadora y, más importante aún, marginada de la corriente estética dominante y que el propio autor decidió voluntariamente posicionarse como tal marginado. Para demostrar mi tesis voy a analizar cuatro aspectos: en primer lugar, prestaré atención a la escenografía y a la representación; en segundo, a la estructura de la obra; a continuación, me centraré en los personajes y, por último, al juego metateatral que conduce a entender la obra de arte como un artificio.

Esta primera obra de Masip se caracteriza por la desnudez de la escena y el esquematismo de los diálogos. De hecho, los únicos objetos que se citan en las acotaciones son la maleta con la ropa del marido alrededor y una mesita. Masip no ofrece ninguna descripción detallada sobre la vestimenta y ni existen cambios de decorado. Así, la tensión dramática surge, además de por los diálogos, por las miradas y la modulación de la voz. Por ejemplo, en tres intervenciones seguidas, el hombre ha de cambiar de "injuriado" a "frenético" terminando en "indulgente" (58), solamente mediante su entonación. Ruiz Ramón afirma,

refiriéndose al teatro desnudo de Miguel de Unamuno, que "en esta desnudez se cumple, pues, un fenómeno de reducción estética, que en Unamuno adopta el carácter de una vuelta plenamente consciente a la fuente poética del drama".(79) En este sentido Unamuno abrió el drama español del momento a las corrientes europeas más innovadoras. Sin embargo, como indica el mismo crítico, el exceso de desnudez es precisamente el problema de su teatro: "Cometió el error de reducir al máximo la función (...) de la intriga, con lo cual no consiguió sino crear puros dramas esquemáticos, es decir, dramas no realizados suficientemente como tales dramas" (81). Sin embargo, en este texto las pasiones y dramas interiores se transmiten, además de mediante la modulación de las voces, a través de sus bruscos movimientos. Así, el marido, ante la imposición de la mujer reacciona "Librándose, con una sacudida, de la mano de ella y hostigando su espíritu, que ha retrocedido ante la fría mirada de la mujer" (58), más adelante, "crispando las manos" (59) y "sudando" (63).

La escena que se representa en la obra, y que se supone una más en la vida de la pareja, presenta la evolución del hombre desde su inicial determinación a abandonar la casa hasta la abyección y sumisión más absoluta ante el discurso manipulador de "La Mujer". Paulino Masip no pretende reflejar una realidad total, tal como se empeñaba la representación realista

decimonónica, sino un fragmento, un pedazo aislado de esa realidad. Para conseguir este propósito, Masip destruye o deconstruye una realidad compacta para ofrecer un segmento. Esta técnica, practicada asiduamente por los artistas vanguardistas, buscaba demostrar al espectador que la realidad circundante es compleja y poliédrica. Además, supone una rebelión contra la forma de entender el mundo, la realidad, principios y los valores, bien estéticos o morales de la clase burguesa conservadora.

Los protagonistas son "La Mujer" y "El Marido". La ausencia de nombre propios de los personajes indica que Masip no quiere ofrecer una identidad específica a sus protagonistas ya que, en realidad, encarnan unos arquetipos bien definidos. Además, el hecho de no dotar a los personajes de nombres propios era una práctica repetida en las literaturas de vanguardias del momento en su afán por distanciarse del tradicionalismo decimonónico.<sup>9</sup> "El Marido" es un ser sin carácter ni voluntad. Un ser abúlico cuyo último retazo de fuerza que le quedaba es brutalmente suprimido por "La Mujer" en la escena. "La Mujer" encarna el opuesto al marido: es una mujer dominante cuya voluntad ha anulado a su pareja hasta los límites del paroxismo. Así cuando "El Marido" es sorprendido en su treta huidiza recrimina a "La Mujer":

MARIDO. ¿Quién eres tú? ¿Quién? ¿Quién?

MUJER. Soy tu mujer. ¿No soy tu mujer?

MARIDO. ¿Mi mujer? ¿Eres mi mujer? Y eso, ¿Qué es?

(58)

En este caso específico, Masip plantea una situación donde la frontera entre el compromiso y el abuso psicológico ha desaparecido. Pero un caso también donde los roles tradicionales han sido invertidos. El drama existencial y psicológico del hombre se resume brillantemente:

MUJER. Has tenido todo lo que puede hacer feliz a un hombre: dinero, posición, respeto y cariño.

MARIDO. Pero me ha faltado lo primero: Ser hombre.

Hace diez años que no lo soy. Fui tu novio y ahora soy tu marido. ¡Y yo soy algo más que tu marido! (60).

El espectador es testigo de un drama psicológico de carácter ontológico causado por la carencia de la voluntad del hombre, quien encarna así, al hombre abúlico característico de la vanguardia. Los hombres protagonistas se sienten disconformes con su existencia, marginados, pero en lugar de rebelarse, se dejan llevar por la quietud, por el acomodamiento, la pasividad que en ocasiones conduce a la muerte o a la muerte en vida. La melancolía se apodera de ellos. Esta inadaptación produce un estado de melancolía que deviene en ocasiones en enfermedad, en neurosis. La neurosis es la enfermedad que más juego da a los vanguardistas, condicionados por las teorías freudianas tan en

boga por aquellos años. Como Buckley señala "La inadaptación del hombre en la ajetreada vida social(...) es el origen de esta enfermedad en los vanguardistas" (87).

Así, la mujer le obliga a escribir una lista con las razones que le llevan a abandonarla. La flaqueza de la voluntad del hombre llega hasta tal extremo que es ella quien le dicta lo que ha de escribir. En realidad, la mujer no tiene ningún vicio aparente que pudiera minar la relación y por ello el hombre llega a afirmar como si de un muñeco de ventrílocuo se tratara que:

HOMBRE. Declaro que abandono a mi mujer, a pesar de su conducta intachable, de su carácter encantador, de sus admirables cualidades femeninas, a pesar de lo que me quiere, porque no puedo sufrir que sea una mujer inteligente, enérgica, que sabe ganar su vida con esfuerzo (64).

Estas últimas palabras salen de la boca del hombre mientras está sacando, abatido, las ropas que ya había puesto en la maleta. En oposición al hombre, la heroína vanguardista es una mujer liberada, segura, independiente pero misteriosa, cambiante. Una mujer que quiere romper con la imagen tradicional encarnada en ese "ángel del hogar" modernista. Es una mujer con ciertos aires de héroe romántico ya que sueña con su libertad e independencia. Así Buckley afirma que

Los vanguardistas propugnaban una mujer libre de muchas de las trabas económicas, sociales y morales que aprisionaban a la mujer en épocas anteriores. Frente a la monotonía burguesa, concebían una mujer misteriosa, cambiante, tornadiza, difícil, quizá imposible de aprehender (125).

Pese al drama que se está representado, Masip no reniega a suavizarlo echando mano de su sentido del humor. Es precisamente esta vía de escape la que utiliza el autor para concienciar al espectador de que lo que está presenciando es un artificio teatral. Es decir, el humor utilizado tradicionalmente para anestesiar al espectador de la realidad es aquí utilizado para concienciarlo de una fantasía, con lo que el recurso al humor es reinterpretado. Así, cuando el marido anuncia que abandona a la mujer, es decir, en el comienzo del clímax, éste declama:

MARIDO. ¿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 (58).

En apenas tres líneas se ofrece un inventario de los tipos de géneros teatrales en boga y reconocibles fácilmente por el público: el folletín, el drama y el vodevil. Como indica Ródenas de Moya "el arte se delata como arte, busca su verdadera

esencia, su composición primigenia. Nos muestra su condición artificiosa mediante diferentes procedimientos como la metáfora, la ironía, la autorreferencialidad" (53). Sin embargo, más interesante es incidir en la disposición gradual de los elementos. El MARIDO recalca que su actuación es digna del drama, es decir, de una categoría elevada que se distancia del folletín, al que se le adjudica ciertas connotaciones degradantes o indignas de tal acción. Es la MUJER quien añade un término medio entre los dos extremos, el vodevil, remachando así la ligereza y frivolidad del asunto.

Víctor Manuel Irún Vozmediano ha calificado esta obra como "un auténtico banco de pruebas de lo que será su teatro posterior" (291). No obstante, si se estudia la obra dramática de Masip como un conjunto, o mejor, como una progresión, se verá que el dramaturgo evoluciona de acuerdo con la tendencia estética. Así, si en un comienzo se ha demostrado su clara filiación vanguardista, en sus obras posteriores se aprecia una suavización de los intentos renovadores. De este modo, Masip se inserta dentro del proceso de "rehumanización"<sup>10</sup> que las artes atravesaron hacia 1930 -recuérdese la encuesta de La Gaceta Literaria- y que desembocará en un arte crítico pero de corte social. Además, hay que recapacitar sobre el hecho de que Masip representó esta obra a finales de 1928 y se publicó a comienzos de 1929, es decir, en el ocaso de los movimientos de vanguardia

y cuando éstos habían ofrecido ya sus mejores frutos. Asimismo, y como se ha visto en el análisis, Masip sigue casi "al pie de la letra" los preceptos vanguardistas. Por tanto, creo que es más acertado clasificar esta obra como "un guiño vanguardista" que más que marcar la obra posterior sirve, a mi juicio, de manifiesto estético tardío de su autor.

### 1.3.2. La Frontera (1932)

La siguiente obra de Masip se titula La Frontera y fue representada en 1932 en el Teatro Cervantes por el grupo que dirigía en aquel momento Cipriano Rivas Cherif, la Compañía Dramática de Arte Moderno. La "Comedia en tres actos y en prosa" formó parte del programa ofrecido con ocasión de los festejos navideños, ya que se representó el treinta de diciembre. Ello significa que la afluencia de público estaba garantizada. La acción de la comedia, dividida según la praxis tradicional en tres actos, tiene lugar en una pensión de una típica provincia, y responde al manido conflicto amoroso entre dos parejas. Cuando los cuatro personajes se encuentran las pasiones se mezclan y las parejas ya formadas se deshacen pero las nuevas no se reúnen. La reseña publicada en el diario El Sol por Díaz Canedo resalta, precisamente, los aspectos que la distancian radicalmente de la estética de vanguardias. Así, afirma:

no hay que considerarla como una comedia que se

imponga por singularidades de escenografía ni por rareza de caracteres; al contrario, es recta y sencilla, y tiene hasta en eso sabor de verdad; pero como la verdad verdadera, es atrevida también (4).

En otro periódico, El Imparcial se sitúa en la misma línea y el crítico, F.C., explica:

“La frontera” es una magnífica promesa de lo que puede esperarse de quien de un asunto hartamente conocido, excesivamente manido y tan antiguo como el teatro mismo, ha hecho una obra interesante, de diálogo ágil, recta, sin efectismos ni concesiones artificiosas (4).

En ambos casos parece que existe un propósito generalizado por parte de la crítica de extender y apoyar un nuevo concepto teatral que, respetando la forma tradicional de representación, enfoque su novedad hacia la reformulación de tópicos temáticos. La crítica actual, por su parte, califica esta reformulación como anacrónica. Así, Irán Vozmediano la califica como “auto sacramental laico” (295) y concluye: “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” (296). Creo que este interés al que se hace referencia nace de los temas secundarios o periféricos. De hecho, éste se debe considerar como el primer texto de Masip que, de modo

directo, trata sobre la condición del emigrante, sobre la construcción de una idea de nación creada desde el exterior, desde la óptica del excluido y sobre los conflictos que genera una identidad nacional inamovible y estereotípica. El tema amoroso sobre el que se construye la trama puede ser anacrónico pero creo que su verdadera función es servir como parapeto de estos temas secundarios que pondrían en jaque ideas adoctrinadas en el colectivo español.

La escena representa "Un saloncito de gusto ranciamente castellano" (7) con lo cual el espectador intuye fácilmente cuáles son las características de sus moradores. Luisa es la hija de la dueña de la pensión donde vive Mariano. Ambos representan arquetipos burgueses españoles encajonados en desarrollar los papeles que, desde nacimiento, se les fueron adjudicados. Sin embargo, el horizonte de expectativas del espectador se rompe cuando se hace "público" que ambos han mantenido relaciones sexuales sin estar casados. Mariano haciendo gala de una retórica añeja que no corresponde con la situación explica:

MARIANO. 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 (9-10).

La llegada de Julio y Odette a la pensión, a ese espacio cerrado y claustrofóbico, va a traer aires frescos que ventilan el recio ambiente. A través de estos dos personajes que aportan una visión de la realidad española desde fuera, Masip fundamenta su discurso alternativo.

Sin embargo, la primera preocupación del autor es congeniarse y conciliarse con su público y, a modo de auto-justificación, el autor especifica el giro que ha dado su estética, desde posiciones de vanguardia hasta una postura más "comercial". Así, Julio, pintor cuando residía en España, y asustado ante un futuro que sólo le prometía "morir de hambre" (13), decide dedicarse a los negocios. Cuando Mariano le reprocha que "el arte merece algún sacrificio" (14) Julio responde: "No, hombre, ninguno. Eso es una superstición ridícula. ¿Por qué? ¿En nombre de qué? ¿A santo de qué?" (14) Así pues, la primera crítica de Masip se dirige hacia el mundo artístico y hacia el modo de concebir el arte como una práctica que requiere una toma de postura marginal, económica e ideológica. El concepto romántico de artista marginal deber ser devaluado a favor de una figura que llegue al público. Sin embargo, esta transformación ideológica creo que no debe entenderse como una claudicación sino como una reformulación de ciertos presupuestos estéticos, preferentemente aquéllos concernientes a la forma, para hacer accesible al público el

mensaje que se quiere transmitir.<sup>11</sup>

Así La frontera pese a estar estructurada y representada al modo tradicional, es decir, comercial, apunta ciertos temas que confrontan directamente los valores tradicionales burgueses. Para ello, Masip se vale de la visión que traen un emigrante y una extranjera sobre la idea de España y de lo español. Se podría decir, a modo de resumen, que estos dos personajes, Julio y Odette, llegan a España, pero a la España de provincias, con la finalidad de encontrar lo que ellos entienden, o más bien, imaginan, como "España". Sin embargo, las estrategias para llevar a cabo esta búsqueda divergen: Odette se apoya en conceptos estereotípicos, mientras que Julio recurre a su memoria.

En primer lugar, la francesa y Mariano conversan sobre la identidad del país. No se plantea la cuestión de qué es España, sino cómo es España. Odette dice temerosamente:

ODETTE. Jules me ha dicho que a l'España no hay toreros, ni mujeres con navajas, que l'España es un país serio, moderno. Pero yo creo que él no me ha dicho la verdad para sorprenderme (24).

Mariano ratifica la respuesta de Odette implicando que aún se mantienen los símbolos de españolidad que los franceses y, en general, cualquier extranjero, identifican como parte esencial de España. Homi Bhabha en The Location of Culture recuerda que

es justamente una "vacilación" entre las verdades asentadas y las proposiciones de verdades lo que caracteriza el estereotipo<sup>12</sup>. En otras palabras, aunque el estereotipo se haya erigido como verdad tradicional, ya que no dispone de un carácter verificable en la realidad cotidiana, tiene que ser repetido y fomentado para mantenerse vigente en la cultura. Como estrategia discursiva, el estereotipo se relaciona siempre con la idea de "esencia", abandonando así todo aquello que no esté conforme con el modelo propuesto. En este sentido es siempre más fácil para un extranjero imponer ideas estereotípicas sobre otra comunidad, ya que dispone de pocos índices, mayormente exportados como propaganda del país en cuestión, para ofrecer una definición más amplia de la cultura. Desde dentro de la cultura, sin embargo, el estereotipo tiende a chocar constantemente con todo aquello que lo descalifica como verdad. Así, mientras Odette busca en España todas aquellas señales que, para ella, constituyen una idea estereotípica de españolidad, para Mariano la repetición del estereotipo tiene como fin último no contrariar a Odette y, así, seducirla más fácilmente. Su confirmación de los estereotipos no coincide necesariamente con una observación de la cultura, sino que, al contrario, demuestra cómo aquellos individuos que forman parte de una cultura pueden utilizar de los estereotipos como instrumento de conexión con el extranjero.

Por su parte Julio busca precisamente lo que ha quedado en su memoria afectiva producto de su vivencia personal, es decir, una vivencia que se ha mantenido apartada de esos símbolos:

JULIO. Vuelvo a España, a mi ciudad natal, después de muchos años de ausencia. Traía el alma cargada de recuerdos que yo esperaba ver florecer a mi paso por estas calles. He caído en un hotel con todos los defectos de la vieja fonda española y sin ninguno de sus encantos. Una cosa fría, anodina, sin carácter ni gusto (22).

En segundo lugar se discute el concepto de español; qué es ser español. Odette apunta que "Jules no es español puro ya; él ve la vida como un hijo de París..." (19) Julio, o Jules como le llama despectivamente para indicar su "impureza", se ha convertido en un ser híbrido, ya que el hecho de vivir en Francia le ha aportado un entendimiento de la vida que le separa de lo que se concibe por "español puro". Así, se restringe el concepto de "español" a aquel individuo que no ha salido del país, como confirman las siguientes palabras entre Odette y Mariano:

ODETTE. ¿Usted no ha salido de España jamás?

MARIANO. Nunca.

ODETTE. Usted ve. En eso hay una diferencia a favor de usted. Usted tiene un sentimiento más, más...

nacionalista. Usted es un español más de corazón que

mi marido.

ODETTE: Yo comensaba a estar desolada si el único español a quien yo puedo conocer un poco más de serca no era un español bien enraciné. Yo no tenía suerte.

MARIANO. En ese sentido no tenga usted cuidado. Soy español sin mezcla, de la cabeza a los pies.

ODETTE. Bon, bon. Eso me plase (19).

Así, en el imaginario de Odette y de Mariano, la idea de mezcla no sólo racial sino también intelectual adquiere una denotación negativa y contraproducente que disuelve la identidad nacional del individuo. El tono irónico que emplea Masip es evidente, sobre todo, si se presta atención al hecho de que Odette, como francesa que se encuentra en España y que habla una lengua que es una mezcla de español y francés, se constituye paradójicamente como el mejor ejemplo de individuo híbrido.

Por su parte, Julio y Luisa traban un diálogo paralelo cuya finalidad es la misma, encontrar la esencia española, pero, esta vez, a través de la memoria. Así, Julio afirma:

JULIO. Pero al entrar aquí me ha parecido que volvía a encontrar el espíritu de mi tierra y de mi raza. Ha sido una impresión casi física, como un perfume...Me ha vencido la emoción de encontrar en esta estancia y en usted, no sé, algo así como el alma de mi infancia, de mi juventud que ha venido hacia mí para decirme

cosas inefables que creí olvidadas (23).

Julio, en efecto, está llevando a cabo lo que Domnica Radulesco denomina "corporeality of exile" (189), esto es, reconocer el sentirse exiliado (o emigrado) a través de reacciones físicas del cuerpo<sup>13</sup>.

Recordemos que la estancia a la que se refiere Julio es rancia castellana, es decir, representa al tipo español, al espíritu de la raza, la pureza. De nuevo, la ironía de Masip es evidente ya que Luisa no es más esa mujer casta, ese arquetipo de mujer que permanece en la memoria de Julio.

Con estos dos ejemplos, Masip demuestra que ni la memoria afectiva del emigrante, distorsionada por el paso del tiempo y por el proceso idealizador, ni el acúmulo de estereotipos son válidos para construir la identidad nacional de un individuo. Según los personajes van profundizando en sus relaciones cruzadas, la cuestión de la identidad española se va personalizando cada vez más hasta que toca en el tema del amor, de las relaciones sexuales y del matrimonio. De nuevo, Odette se deja llevar por un pensamiento estereotípico y explica lo que ella ansía de un marido español para que corresponda con su idea imaginada:

ODETTE. 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. No tengas miedo de desirme que sí(54).

De nuevo, los estereotipos se muestran ineficaces para construir una idea más o menos válida de un individuo, ya que, en este caso, Mariano es totalmente reacio a la idea del matrimonio. Masip, sin duda, juega, a la vez, con el imaginario que el público español tenía sobre las mujeres francesas, es decir, unas mujeres liberadas, principalmente en lo que se refiere a su sexualidad, y emancipadas. Sin embargo, es reseñable cómo el autor hace de un tema tan intocable para los españoles como es su identidad como "macho" un objeto de burla. La idea de "orientalismo" desarrollada por Edward Saïd puede muy bien ser empleada en este contexto. El orientalismo es el impulso y la necesidad de una sociedad de imponer sobre otras ciertas visiones, que, mayoritariamente no conciben con la realidad<sup>14</sup>. De hecho en los viajes orientalistas de los escritores "europeos" de mediados del XIX el trayecto empezaba por Turquía y terminaba en España, en el imaginario de las décadas posteriores, España continuó para muchos siendo este espacio distinto de Europa donde sobreviven los valores del mundo musulmán. Así, la francesa Odette, cuya cultura insistía en propagar que "Europa terminaba en los Pirineos", orientaliza a Mariano, transformándolo en objeto de sus estereotipos sobre el "Otro". Ella lo expresa sobretodo a través de lo sexual,

imponiendo al hombre español "a battery of desires, repressions, investments, and projections" (Saïd, 90). El español, para Odette, tiene, pues, que disponer de las características impuestas por ella misma, características sin las cuales el español es destituido de su españolidad.

El tratamiento irónico se extiende también a la otra pareja, Luisa y Julio. Ella rechaza la propuesta de matrimonio que le hace Julio porque se considera desvirtuada, es decir, asevera que perdió su virtud cuando mantuvo relaciones sexuales sin estar amparada por el sacramento del matrimonio. Julio, gracias a su "mezcla" cultural asegura que no le importa y añade:

JULIO (a Luisa): ¡Qué española eres! A los españoles todas las razones nos parecen buenas para desear la muerte, y las mejores aquellas razones hechas para desear la vida. Porque eres feliz a mi lado quieres morir. Porque eres feliz a mi lado debes desear vivir, vivir largamente, eternamente (57).

Masip, por boca de su personaje, critica directamente, la actitud y educación católica que asienta su poder apelando y creando sentimiento de culpabilidad que castra no sólo la sexualidad sino también la felicidad, especialmente en este tipo de mujeres de la España provincial enclaustradas en un ambiente "rancio castellano".

Así pues, ninguno de los cuatro personajes es capaz de entablar una relación. Las causas son distintas: por parte de los españoles, su testarudez y la fuerza de la educación tradicional les impide abrir sus mentes a otros modos de vivir acordes con sus sentimientos. Por parte de los "extranjeros", se revela que los mecanismos que utilizan para construir una idea de España y, por tanto, para poder vivir en el país, es decir, la memoria afectiva y el estereotipo, son inválidos. Masip, además de ofrecer una crítica hacia ciertos aspectos de la sociedad tradicional española, ofrece, en avance una lección sobre la problemática que surge al intentar reconstruir una idea de nación desde el extranjero.

### 1.3.3. El Báculo y el paraguas (1936)

La última de las obras de Masip representada en Madrid meses antes de la guerra, en enero de 1936, en el Teatro de la Zarzuela, se titula El báculo y el paraguas y es clasificada por el mismo autor como farsa.

La crítica del momento destacó dos aspectos: en primer lugar, el carácter no comercial de esta obra. Así, en el diario El sol Antonio Espina afirma: "agradece el ánimo reposar un momento a la sombra de la buena literatura después de transcurrir por el desierto habitual de tantas obras deslavazadas y torpes como vemos en nuestro teatro

cotidiano" (5). En segundo, su talante "rehumanizador" ya que los personajes de esta obra han sido creados con "sus respectivos nervios, psicología y preocupaciones" y colocados dentro de un conflicto donde se presentan tal como realmente son. Antonio Espina retóricamente pregunta: "¿no es este el verdadero y único camino de toda auténtica y humana y escénica dramatización?" (5) En lo que se refiere a la crítica más actual hay que destacar las palabras de Irán Vozmediano:

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 (297).

Si bien esta obra trata el tema del matrimonio y de las relaciones en general, a través de sus múltiples personajes, nueve en total, Masip erige una crítica pulida contra la hipocresía y mediocridad moral del mundo literario de la España de 1936. Así pues, como ocurre en la anterior obra analizada, el tema fundamental de El báculo y el paraguas es el amor y las relaciones, pero una corriente crítica constante fluye en un segundo plano. Es este segundo plano, precisamente, el que más interés despierta no sólo para dibujar una versión adelgazada de la intrahistoria literaria del momento, sino también para precisar la posición de Masip ante un determinado tipo de

escritor.

La acción principal se desarrolla linealmente entre el prólogo y tres actos siguiendo el típico esquema de presentación, nudo y desenlace. Don Pedro Díaz de Albalate es un escritor burgués acomodado y soltero que en la quietud de su existencia contemplativa es sorprendido por la llegada de María, mujer de su mejor amigo y de quien está huyendo. Su marido, Joaquín, es dibujado como el típico hombre de acción pero calavera. María y Pedro deciden vivir juntos y comenzar una relación que, en principio, no está muy bien definida. Tras una enfermedad fingida de Pedro, muy del gusto calderoniano, y que supone el clímax de la trama, la relación se consolida con el matrimonio.

Paulino Masip presenta una crítica no sólo hacia la figura del escritor, Pedro en este caso, sino también hacia los críticos que trabajan para la prensa, hacia el público lector y hacia los editores que, formando un conjunto ya que todos ellos convergen en su mediocridad moral e hipocresía, hacen del mundo literario del Madrid de 1936, o al menos del mundo que recrea Masip, un espacio corrupto y desintegrado.

Pedro Díaz de Albalate representa a un escritor burgués acomodado marcado por un fuerte carácter abúlico, es decir, carente de cualquier atisbo de voluntad. Así, cuando su amigo Joaquín le acusa de haber robado a su mujer, responde:

PEDRO. Yo soy incapaz, no ya de una traición, sino de ir de aquí a la esquina de la calle... por una mujer, óyelo bien. No te hablo de mi castillo moral porque no hay ninguna necesidad de sacarlo a relucir para justificarme. Me basta con mi abulia. Este es un pleito entre tú y ella; resolvedlo como podáis (15). Irún Vozmediano afirma que "Los personajes masculinos suelen ser abúlicos, más o menos eclipsados por los femeninos" (292) haciendo, así, de la abulia masculina un leit motiv de la obra de Masip. En el caso de El báculo y el paraguas el personaje femenino, María, ha sufrido también una anulación de su voluntad debido al carácter dominante de su marido. Así afirma trágicamente que:

MARÍA. A su lado no tengo más voluntad que un cacharro cualquiera. No cuento para nada. ¡Hasta los vestidos me los tiene que elegir él!;No, no y no!;Te juro que prefiero pedir limosna! (21).

La relación que se establece entre ambos individuos faltos de voluntad se apoya en una necesidad de carácter ontológico, es decir, en la búsqueda en el otro lo que falta en el Yo para completar una noción de identidad. Si bien se pudiera pensar que este deseo permanece en el subconsciente, Pedro lo articula nítidamente:

PEDRO. ¿Qué buscas, qué buscas en mí?

MARÍA. A ti.

PEDRO. Mientes. Te buscas a ti (23).

En lo que concierne a las relaciones sentimentales, el débil carácter de Pedro le lleva a aceptar la relación con María pese a que enmascara una intención potencialmente comprometedora, en lo referente a su vida profesional, su flaca personalidad le conduce a convertirse en un individuo que necesita ejercer su poder despóticamente. De este modo, hablando de su secretario apunta:

PEDRO. No nos entendemos. Salazar tiene demasiada personalidad para ser secretario de nadie. A mí me convendría un muchacho de menos talento menos brillante, un tipo así como Romerito... (40).

El carácter de Pedro queda, entonces, determinado por la carencia de voluntad que le hace comportarse como una marioneta en los niveles donde se encuentra en una situación de inferioridad pero como un déspota donde disfruta de una posición de poder. Además se presenta como un carácter automarginado de la realidad social de la España del momento, es decir, de los meses previos al estallido de la guerra civil. Es más, a lo largo de toda la farsa no se hace ninguna mención a la realidad exterior, ni a las ideas de los personajes sobre el devenir social y político del país. Es en este preciso momento cuando se debe recordar el ideal de intelectual, en este caso escritor, que se perseguía desde el sector republicano y del cual Masip

era portavoz.

En 1934 tuvo lugar la represión de los mineros en Asturias. El fracaso de Azaña, encargado de formar gobierno, le obligó a dimitir, y con ello todas las esperanzas puestas en la república. La derecha fue cobrando cada vez más protagonismo, mientras que la izquierda se desintegraba por causa de sus luchas internas. 1934 fue el año de la crisis de identidad del intelectual por dos motivos principales: Uno de ellos fue el consabido fracaso del proyecto republicano-socialista de Azaña, y el segundo, el peligroso auge que el fascismo estaba tomando. Todo ello impuso la necesidad al intelectual comprometido de izquierdas de involucrarse en un proyecto revolucionario que otorgara el poder definitivo a un gobierno de esencia social. Los críticos Víctor Fuentes, Gil Casado y López de Abiada son quienes se han dedicado con mayor profundidad a analizar este periodo de la literatura española apoyándose principalmente en los textos creados a partir de los preceptos promulgados por José Díaz Fernández, quien indicó las pautas a seguir por los intelectuales de tendencia izquierdista. Así López de Abiada afirma que "El nuevo romanticismo es (...) una llamada explícita a la politización del escritor español, frecuentemente refugiado en el estetismo estéril y alejado de los problemas de la vida real" (XL).

El propio Masip, en un artículo publicado en febrero de

1937 en el diario La Vanguardia, explica su posición al respecto: "Además, una cosa es que a mí me parezca bien la revolución, es decir, necesaria y conveniente, y otra, que sea revolucionario tal como se suele entender" (1). Es decir, desde su posición como escritor y como periodista defendía la revolución, sin embargo no participaba de ella directamente. Por tanto, el caso del escritor protagonista de El báculo y el paraguas podría ser entendido como una crítica explícita hacia esos escritores aburguesados, y carentes de voluntad, que permanecían encerrados en sus torres de marfil ajenos a la turbulenta situación exterior.

La actitud de crítica del autor no sólo se concentra en la figura protagonista del intelectual sino que sus dardos irónicos alcanzan también a los críticos que escriben sus columnas en la prensa. Masip critica el hecho de que la prensa respetable se ha convertido en un espacio para indagar sobre la vida privada de los intelectuales y personajes públicos a través de Romerito y Barco. Así, afirman:

ROMERITO. Ni se te había ocurrido nunca venir a hacerle una interviú. No te molestes, porque todos estábamos en el mismo caso. Todos sabíamos que Pedro Díaz de Albalate era un escritor muy respetable, pero no contaba para nada. Pero, muchacho, apareció con esa mujer del brazo...empezó a ir por los sitios...

BARCO. Y a publicar libros... (27).

Así pues, según Masip a los escritores que, de algún modo, se desligan voluntariamente de ese mundo donde la calidad de la producción estética no es el factor primordial, se les niega su espacio donde poder publicar. Es decir, forman un grupo de intelectuales automarginados de la corriente dominante dentro del contexto español. Esta crítica inevitablemente debe afectar también al público lector o espectador. Así, Barco le plantea a María la idea de hacer un reportaje sobre "un día de su vida conyugal completo" (68). María se niega alegando que

MARÍA. La intimidad de nuestro hogar es para nosotros solos. Lo que mi marido no conquistó con su talento no he de conquistarlo yo diciendo que me hace muy feliz, y que procuro corresponderle fabricándole unas empanadillas muy sabrosas para las que tengo una gracia especial (69).

María indica, pues, lo único que interesa al público lector: la intimidad del hogar de los personajes públicos y artistas en general.

Los editores son los últimos en recibir los ataques de Masip. Padilla, el editor de Pedro, se ofrece a cargar con los costes de la edición de sus libros y un sueldo mensual con tal de que "no me niegue la posibilidad y los medios de convencerla un día de que corresponda a mi amor. Que me deje usted

visitarla, que acepte mis invitaciones, que me escuche..."(75). Es decir, el editor pretende comprar las ediciones a cambio de favores sexuales a los que María se niega después de haber firmado el contrato.

Paulino Masip ofrece con esta obra una crítica hacia el mundo intelectual del final de la II República, pero camuflada bajo una obra con una estructura y temática principal que bien podría confundirse con el llamado teatro comercial. Sin embargo es más interesante destacar otra cuestión que plantea esta obra. El intelectual, abúlico y (auto)marginado de la vida social externa a su vivencia, es presentado como una víctima de la mediocridad moral que le rodea. Para Masip parece que sólo existe la disyuntiva entre el intelectual en su torre de marfil o el intelectual convertido en protagonista de novelas rosa. La elección por el primer tipo es evidente. Con ello, tal vez Masip quisiera alertar sobre el peligro y la injusticia histórica que se cometería si, sistemáticamente, se demonizara a este tipo de intelectual. Hecho que, con la distancia temporal, se puede asegurar que ocurrió. Masip ofrece, pues, al crítico actual una mirada desde dentro de ese ambiente intelectual tan dividido y manipulado por intereses que poco tenían que ver con la literatura y que han de tenerse muy en cuenta a la hora de emitir un juicio crítico. Como asegura Joseph Brodsky, "literature is the only form of moral insurance that a society

has; that is the permanent antidote to the dog-eat-dog principle" (23). Esa mirada que ilumina y da fuerza a esa intrahistoria que en muchas ocasiones queda en la oscuridad. Por otro lado, al erigirse como portavoz de esa minoría intelectual marginada, excluida, para la mayoría que supone el público, Masip busca incluirla dentro de los márgenes de esa sociedad. Es decir, aprovecha su posición como dramaturgo comercial para reivindicar, es decir, consumir un acto político, unas figuras marginales y marginadas utilizando la propia literatura. Se podría, incluso afirmar que, aunque Masip aún se encuentra en España, su posición es similar a aquélla que Edward Săid califica de "intellectual border". Como ya se ha dicho, no es necesario que exista por fuerza un desplazamiento físico para que el individuo o el intelectual se sienta marginado o decida auto marginarse del centro de poder cultural. Por otro lado, la definición de Săid no implica necesariamente un exilio, sino que se refiere a una posición y habilidad que permite analizar dos culturas o realidades desiguales, y es esta, precisamente, la postura que Masip toma en esta obra. Aprovecha la ventaja de poder representar en un teatro comercial para analizar otra realidad literaria. Como explica Abdul J. Janmohamed: "these intellectuals are located at the junction of the world that formed them, they transform their border-crossing into positive missions that lead to significant cultural acts" (98).

Más interesante de destacar en este momento es que debido al exilio que ya estaba ya muy cercano en el tiempo, Masip continuó con esta misma práctica. Es decir, su posicionamiento como intelectual fronterizo une al Masip pre-exilio y post-exilio.

En lo referente a la forma se puede observar que la trayectoria dramática de Paulino Masip sufre un giro radical desde posiciones vanguardistas hacia una estética más tradicional. Las dos últimas obras representadas en España mantienen una estructura característica del teatro español, es decir, basada en el esquema temporal planteamiento-nudo-desenlace. El tratamiento de los espacios, tanto el escénico como el de la acción, se transforma asimismo. Se evoluciona de un espacio prácticamente vacío a recreaciones espaciales realistas. Si bien, hay que reseñar que los espacios recreados en las tres obras son interiores. La acción dramática y, con ella, los personajes enriquecen, a la par, su dimensión humana. Los personajes van rellenando con sus emociones el esquematismo inicial que los caracterizaba. Con esta transformación estética, Masip se incluye dentro de lo que se podría llamar la evolución generalizada de los dramaturgos, y escritores en general.

En lo referente al contenido, se puede afirmar que el teatro de Masip se mantuvo fiel a representar, en diferentes grados, actitudes marginales. Así, Dúo se inserta fuera de la

corriente estética dominante quedando relegada a los circuitos teatrales subterráneos. La Frontera, si bien ya introducida en el circuito comercial, lleva a las tablas una visión de España desde el exterior. Masip se ocupa de construir y ofrecer al público burgués un concepto sobre él mismo empleando una óptica poco habitual: la visión desde fuera. Por último, en El báculo y el paraguas se aprecia una reversión de esta última actitud. El autor, aprovechando su posición intermedia entre el teatro más o menos comercial y una preocupación por la minoría intelectual, construye una representación de una existencia intelectual marginada para ser observada por una mayoría. Por tanto, en diferentes niveles, se percibe o una toma de actitud marginal o una defensa de las existencias segregadas, excluidas.

Una vez en México, Paulino Masip escribió dos obras teatrales, El hombre que hizo un milagro publicada en 1944, pero redactada en 1940 y dedicada "a mi madre, en España" y El emplazado de la que sólo recientemente se ha tenido acceso a ella, dedicada "A Fernanda", su mujer, y publicada en la serie llamada "Teatro Mexicano Contemporáneo" sin fecha. Aunque parezca que estos datos carecen de relevancia crítica, ofrecen pistas interpretativas claras. El hecho de dedicar la primera de ellas a su madre, que no pudo salir al exilio, hace pensar que en la mente del escritor aún estaba muy presente la idea de España recreada a través de su memoria. La segunda de ellas fue

ya considerada "mexicana" en su totalidad con lo que se intuye la existencia de un proceso de asimilación a la tierra de acogida. Ambos aspectos, memoria y asimilación, inherentes a la condición del exilio y del exiliado, serán las bases de mi estudio, que pretende, precisamente, analizar las características que califican a estos textos, como "textos de y en el exilio".

#### 1.4. Un teatro en el exilio.

##### 1.4.1 El hombre que hizo un milagro (1942)

Esta farsa dividida en cuatro actos tiene como protagonista a Benedito, un hombre sin apenas voluntad que malvive dominado por su mujer y su suegra en un típico pueblo castellano. Su situación cambia radicalmente cuando acude a la barbería de Benedito un ciego. Mientras le está lavando la cabeza, el ciego recupera milagrosamente la vista. A partir de este momento, la vida del barbero se transforma: pasa de ser un don nadie a encarnar una figura mesiánica para terminar demonizado por la sociedad. Ante esta última situación, Benedito huye con una joven extranjera, que había llegado al pueblo apasionada por la figura y la historia del barbero. Dos aspectos son los que más interesan destacar de esta farsa: analizar la idea de España que Masip quiere transmitir a su público o a sus lectores mexicanos y españoles exiliados y la figura central de Benedito.

La acción del primer acto ocurre en "una plaza de pueblo castellano con un crucero en el centro" (9) donde "sentadas en corro, a la puerta de una de las casas, varias mujeres del pueblo, de las cuales una hace media, otras punto y otras repasan ropa blanca; En los peldaños del crucero dos o tres viejos" (10) y es "un día claro de primavera en Castilla". La escena, pues, inspira paz, tranquilidad y sosiego que, a primera vista, es esencia de los pequeños pueblos castellanos. Sin embargo este ambiente idílico se descompone con la llegada del alguacil, es decir, el representante de la autoridad, con una multa para Benedito por "pescarle los peces de colores al Sr. Marqués" (11)<sup>15</sup>. Este hecho desencadena la rabia de Ricarda, mujer de Benedito, y Lorenza, su suegra. Estos dos personajes, cuyo nombre representa la ostentación de un poder "masculino", encarnan la vileza moral e hipocresía hasta tal punto que Ricarda asegura que engañaría a su marido sólo "¡Para vengarme, para hacerle sufrir, para que me pague la bilis que estoy tragando por su culpa!; Porque yo le engaño y se lo digo; claro! ¡A ver si se muere!" (22). Ambas mujeres tan sólo saben hablar gritando y ejerciendo una brutal violencia, tanto psicológica como física, contra el hombre. Tomás es el único habitante del pueblo que habla con Benedito "porque es la única persona con quien se puede hablar en este pueblo" (25).

Así, aislado de la sociedad de su pueblo, Benedito se

protege con una coraza invisible y responde siempre sonriendo a los ataques del pueblo y a su mujer y suegra sin mostrar "ni dolor, ni ira, ni impaciencia" (29). Dentro de sí mismo, sin embargo, sabe que "me falta algo por dentro, una ruedecita, un resorte, un muelle, no sé, algo. Si yo tuviese eso que me falta, yo haría muchas cosas que ahora no hago porque no vale la pena" (32). Como afirma Bettina L. Knapp en su estudio Exile and the Writer. Exoteric and Esoteric Experiences. A Jungian Approach "to live inwardly, for whatever reason, is to exile oneself from outside forces, events, or relationships that one may find repugnant or difficult" (2). Así pues, Benedito encarna a un carácter estoico con un aire místico pero carente de cualquier atisbo de voluntad que le empuje a la sublevación o simplemente a la acción de cualquier tipo. Así, cuando el alguacil le amenaza con la cárcel si no paga la multa, el terror se apodera de él. En una acotación se explica que: "El terror, de que es víctima, llega al paroxismo. Se impone la imagen del naufrago que busca, a punto de ahogarse, la tabla salvadora en la inmensidad sonora y vacía del Océano" (39). Estas palabras sirven para aportar dos explicaciones: en primer lugar, la sensación de naufragio que experimenta Benedito como reacción ante una injusticia contra él. Es decir, Masip incide en la sensación de soledad, aislamiento y falta de visión de futuro que caracteriza al naufrago, así como la sensación de

dislocación en ese espacio, tanto físico como interior. Es decir, expresa con una metáfora la condición del exilio "esotérico" que experimenta Benedito. En segundo, el hecho de utilizar el espacio reservado a las acotaciones para explicar una reacción del personaje tan importante para comprender su estado emocional, nos hace pensar que este texto, más que para ser representado, fue concebido para ser leído, cumpliendo así, con el destino de la mayoría de los textos dramáticos escritos en el exilio.

Es en este momento, después de haber dibujado los caracteres principales, cuando aparece el ciego quien se quedó "ciego en la guerra" y afirma "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 voy a otro" (36). Esta es la única referencia directa a la guerra civil que aparece en la obra. El ciego encarna, en principio, una variación de judío errante que, como consecuencia de la guerra, no encuentra ni necesita un lugar definitivo. Domnica Radulescu expresa así esta misma idea:

The idealization of gypsy exile and nomadic existence in the form of poetic tropes which suggest a fluctuating and irreverent relation to space is to some degree representative of the general attitude of the exile toward the space within he/she is located and of the permanent uprootedness that has become

his/her basic condition (192).

Sin embargo, en el contexto que recrea Masip, el ciego, es decir, el exiliado, explota su condición marginal para ganarse la vida. Así afirma: "Ser ciego es un bonito negocio. No me da empacho en decirlo, porque no me van a salir competidores voluntarios" (42). Es decir, en esta España hipócrita e inmoral recreada por Masip, hasta las víctimas de la guerra utilizan su miseria para sacar beneficios económicos personales. El desarraigo, el desplazamiento, la condición de no pertenecer a ningún lugar origina una tensión. Por una parte, obliga al ciego a continuar peregrinando y, al mismo tiempo, a propiciar la necesidad de dicho peregrinaje y de reafirmarse como víctima. Edward Săid, en su artículo "Reflections on Exile" analiza diferentes tipos de reacciones que los exiliados sufren. Una de ellas, se podría aplicar al personaje del ciego:

There is the sheer fact of isolation and displacement, which produces the kind of narcissistic masochism that resists all efforts at amelioration, acculturation, and community. At this extreme the exile can make a fetish off exile, a practice that distances him or her from all connections and commitments (183).

Masip utiliza la cuestión económica para explicar esta actitud y Said se apoya en motivos psicológicos. Ambos, Masip y Săid, coinciden en criticar esta actitud: el crítico palestino

la califica como "petulant cynicism"; Masip incide en la falta de escrúpulos del ciego.

Cuando el barbero le está lavando la cabeza, el ciego recupera milagrosamente la vista. Así ambos personajes se convierten en una versión irónica de Jesucristo y Lázaro, ya que el ciego se lamenta de haber recuperado la visión porque "desde que no soy ciego la gente se niega a darme limosna"(94) y Benedito, accidentalmente, se convierte en una figura mesiánica que llega, incluso, a repetir pasajes bíblicos inconscientemente: Así se entabla el siguiente diálogo entre Benedito y su aprendiz:

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 (109).

Indudablemente, la cristianización de Benedito no deja de tener una función irónica ya que origina que las gentes del

pueblo le rechacen de nuevo, bien por miedo o por otras razones poco legítimas. Su mujer y suegra alcanzan, incluso, el objetivo opuesto ya que crean una imagen diabólica de Benedito, así cuando éste saca unos billetes, exclaman irónicamente: "Oye, ¿te fijaste si salía humo de azufre cuando los sacaba?" (58). Las fuerzas vivas del pueblo, es decir, el Marqués, el Alcalde y el Médico también censuran la actuación de Benedito. El alcalde arguye:

ALCALDE. 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 (72).

El Señor Marqués ejerciendo su poder oligárquico multa, de nuevo, a Benedito "por transgredir las leyes naturales que rigen desde toda la vida en este término municipal, sin permiso de las autoridades competentes" (72).

El pueblo entero, es decir, esa España que recrea Masip, reacciona excluyendo a su "milagrero", mientras que la víctima se considera a sí mismo el elegido. Así, con un tono un tanto mesiánico le reprocha al Alcalde: "Hay algo más que recibos en este mundo. Hay cosas que no podréis ver jamás. Yo las he visto y las he oído. Alcalde vete a lavarte las manos" (74). Siguiendo

con esta encarnación de una figura mesiánica, unas gitanas y El Viento<sup>16</sup> leen el futuro a Benedito:

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 y coronas empuñarán si tú quieres. Tu destino es muy grande y muy espinoso. Voluntad te deseo para arrostrarlo (65).<sup>17</sup>

Como afirma Edward Säid la identidad del exiliado ha quedado fragmentada, quebrada. Ha sido expulsado por una imposición externa y ha de iniciar un proceso de reconstrucción y ajuste de su identidad, "Exiles feel, therefore, an urgent need to reconstitute their broken lives, usually by choosing to see themselves as a part of a triumphant ideology or a restored people" (177).

Ante esta nueva situación que está experimentando, Benedito se encuentra perdido dentro de sí mismo y del mundo. Así afirma que "el mundo ha perdido el equilibrio, como si se hubiera puesto patas arriba" (49) y que él mismo está "ciego, Tomás, más ciego que él era, porque no puedo verme a mí mismo, ni sé quién soy, ni para qué estoy aquí" (89). Así, se puede concluir que, sintiéndose el elegido, es decir, diferente y superior al resto, dentro de una sociedad en decadencia moral, Benedito no puede encontrar su espacio, se siente desplazado.

Es este momento cuando aparece Fanny, "La turista, mujer joven, alegre, estrambótica, elegante y guapa"(121) que decididamente afirma "me voy a casar con él"(128). Con la ayuda de un Oculista se descubre que la curación del Ciego tiene una explicación científica. Aunque ya no se siente un Elegido, la transformación de Benedito no tiene vuelta atrás. Ha descubierto la verdadera esencia de su pueblo y de su mujer y ya no tiene otra opción sino la huida. La cristianización de Benedito se torna irónica, de nuevo, cuando éste afirma: " Y yo un hombre que ha aprendido mucho en estos tres días inolvidables. Esa cuadrilla de desvergonzados me han enseñado a odiar"(145). Es más, se podría hablar de un proceso de "descristianización", o desacralización, porque la resurrección de Benedito no le ha inducido a perdonar a los pecadores, sino a odiarlos, convirtiéndose, así, en ser humano. A partir de este momento, Benedito se convierte en el "hombre enérgico"(148) capaz de enfrentarse no sólo a las mujeres de su casa, sino también a las fuerzas vivas del pueblo a quienes chantajea con publicar un manifiesto sobre las injusticias que cometen a cambio de dinero. Es en la última escena donde la crítica a la sociedad española se hace más penetrante e irónica. Masip ha retratado una sociedad española atemporal caracterizada por la mediocridad moral y subyugada por el poder opresor de los terratenientes. Ante esta situación, el pueblo necesita la existencia de un

individuo que les ofrezca cierta esperanza en un cambio. Benedito cumple, en principio, con ese papel, pero cuando éste afirma al pueblo que no es un santo, la reacción de la masa refleja su frustración: "Se produce un gran tumulto de gritos variadísimos, amenazas, injurias, insultos. Alguien lanza una piedra contra él"(158). Es decir, el pueblo prefiere un falso ídolo a un vacío de esperanza o a una revolución que transforme su situación. De hecho, las palabras finales de la Vecina Primera y la reacción de las gentes congregadas certifican la pasividad del pueblo: "Amigos, lo sentimos mucho, pero no hay nada qué hacer. ¡El santo se ha ido al cielo!" (Todos cuanto lo oyen, se echan a reír, y cae rápidamente el telón)"(159). Benedito huye con Fanny, es decir, con la encarnación de alguien extranjero que comprende, respeta y ofrece cobijo a quien busca refugio. Indudablemente la elección de una extranjera no es fortuita y simboliza, a mi entender, la nueva madre patria que acoge al exiliado.

Paulino Masip recrea, con esta obra, una España eterna, atemporal, cuya sociedad hipócrita, degenerada y corrompida por la sed de poder expulsa de su sistema al individuo que rechaza sus principios fundacionales. Es decir, Masip recrea esa España, esa porción de España, que forzó al exilio a los que no compartían la política dictatorial. Pero es más, la punzada más aguda se dirige hacia la pasividad del pueblo. La necesidad de

un líder es tan poderosa que impide al pueblo diferenciar entre un líder diabólico o un santo. Es esta necesidad imperiosa de un padre espiritual o de un guía la que explicaría la presencia de Francisco Franco en el poder de esa España que recrea Masip, o al menos, esta es la justificación que Masip podría querer transmitir a su audiencia, recordemos, mexicanos y exiliados españoles. La fecha de redacción, tan próxima al exilio, podría explicar el resentimiento y la repulsa tan vivos hacia esa España oscura y dañina.

Por otra parte, el hecho de dedicar la obra a su madre, hace pensar que este texto se podría interpretar como una auto-justificación de Masip de su propio exilio. No cabe duda que la dedicatoria emana dolor y sufrimiento por haber abandonado a su madre natural y a su madre patria, sin embargo, la patria representada textualmente no permite la existencia y convivencia con heterodoxos. Por tanto, representando y trayendo a la memoria la parte más oscura y negativa de la sociedad española, justifica la necesidad impuesta de huir, tal y como le sucede al protagonista de El hombre que hizo un milagro.

#### 1.4.2. El emplazado (1949)

La última obra de teatro publicada por Paulino Masip y de la que se tiene noticia textual se titula El Emplazado. La edición de que disponemos carece de la fecha de publicación y

redacción. Sin embargo, María Teresa González de Garay fecha esta obra en 1949 apoyada en una dedicatoria manuscrita del autor firmada en diciembre de ese año<sup>18</sup>.

El Emplazado se puede definir como una desmitificación moderna y en clave irónica del mito de don Juan. Como ya es sabido, este mito, que ya no es sólo literario, ha suscitado las más variadas interpretaciones apoyadas desde diferentes perspectivas críticas. La sexualidad, la muerte, el honor, la religión, el papel representado por las mujeres y el tiempo son algunas de las ideas que, inevitablemente, han de resurgir en cualquier recreación del mito. En el ejemplo de El emplazado todos estos aspectos mencionados son específicamente reinterpretados y, en algunos casos, desmitificados. Sin embargo, y teniendo en cuenta mi objetivo propuesto, mi análisis está enfocado en trazar una línea que una la estructura psicológica del personaje que representa la reencarnación de don Juan con la complejidad psicológica de los exiliados. Para ello, me voy a apoyar en dos aspectos: el tiempo y el espacio, tanto físico como psicológico. En este sentido, mi interpretación sobre la recreación del mito de don Juan en el exilio se aleja de aquellas aportadas que, por norma general, inciden en buscar una dimensión política a la obra<sup>19</sup>.

Don Pedro, se presenta al comienzo de la obra como el típico tiburón de negocios, frío, calculador y temible. En clara

oposición a este personaje y como antagonista aparece Miguel, viejo amigo de don Pedro "que acaba de llegar del pueblo"(13) y que tiene diez hijos. Siguiendo una línea de pensamiento unamuniana, éste afirma:

MIGUEL: Gracias a ellos mi vida se llena de sentido, me dan lo que tú no tendrás nunca.

PEDRO. (Ríe) Y ¿qué es eso?

MIGUEL. ¡Inmortalidad!

PEDRO. (Burlón) ¿Nada menos? (15).

De acuerdo con el perfil arquetípico del mito de don Juan, Masip construye un personaje que no teme a la muerte y que rechaza una vida familiar tradicional, es decir, se sitúa a sí mismo como un personaje desviado de la " norma" social<sup>20</sup>. El cambio en la existencia de don Pedro está provocado por las palabras del doctor quien le diagnostica cáncer de hígado y "si no sus días, sus meses están contados"(21). En el caso de esta reinterpretación del mito, la presencia cercana de la muerte acechando a don Juan es explícita y el plazo de su vida lo dicta su enfermedad. La reacción de don Pedro es la esperada:

DOCTOR. No podrá usted vencer a la muerte.

DON PEDRO. No la he visto nunca como enemiga mía.

Nunca he pensado en ella. La muerte no existe para mí (23).

Es a partir de este momento cuando la ambición don Pedro y

su sed de poder y de dominio se enfoca hacia las mujeres, dejando sus negocios y su vida anterior marginada. El personaje verbaliza claramente su ansia:

PEDRO. Una mujer nueva me produce un deseo súbito, irrefrenable, tan fuerte que me deja sin sangre en 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(37).

La relación entre el deseo sexual y la muerte ya se explica en los textos clásicos de la cultura griega. En su estudio Historia de la sexualidad, Michel Foucault, después de analizar fragmentos de El Banquete, Del alma y De la generación y la corrupción de Platón donde se llega a la conclusión de que la unión sexual crea en el individuo el imaginario de la perpetuación de la especie, afirma que:

La actividad sexual se inscribe pues en el horizonte amplio de la vida y de la muerte, del tiempo, del porvenir y de la eternidad. Se hace necesaria porque el individuo está predestinado a morir y porque en cierto modo escapa a la muerte(152).

Sin embargo, se ha de recordar que en el esquema mental de don Pedro, la procreación de la especie no tiene lugar, por tanto, una vez consumado el deseo, se crea en su mente un

conflicto interno, una sensación de vacío, que resulta en el rechazo visceral hacia la mujer.

Laura es su primera conquista. En su particular carrera contra la muerte le acompañan Rosario, Marta, Carmen, Gloria, Lucía, María, Lulú y Pilar. Si bien a estas mujeres se les podría considerar víctimas del burlador o del conquistador, ellas actúan guiadas por un deseo íntimo: buscan ayudar al moribundo, ofreciéndose a "ser la alegría de una hora de su vida" (29). Es decir, movidas por un sentimiento aparentemente fraternal, persiguen una relación que las reconforte y las haga sentir "vivas" frente a la muerte que personifica en sí don Pedro. Así, Gloria afirma que sus labios "besan como besaría la Muerte, pero una Muerte joven y llena de vida. ¿Ves lo absurdo? Son besos dulcísimos que hacen un daño terrible. No se olvidan nunca" (62). El placer que supone enfrentarse y sobrevivir a la muerte es causante, a la vez, de dolor ya que la presencia de la muerte magnifica y especifica el carácter transitorio del mismo placer.

Parodiando al don Juan arquetípico, Masip hace a su particular don Pedro reflexionar casi filosóficamente sobre la circunstancia vital por la que está atravesando. Así, a su amigo Miguel le confiesa:

PEDRO. Antes, yo era un hombre agarrado con las manos, los pies y los dientes a la tierra<sup>21</sup>. De pronto, una

fuerza terrible me arrancó y me lanzó al aire, al vacío. Desde hace un mes siento la angustia de que caigo, caigo irremediabilmente en un pozo sin fondo, con paredes tan lisas y tan pulidas como si fueran cristal, sin posibilidad humana de agarrarse a ellas, sin un saliente en donde poner el pie... (41)<sup>22</sup>.

Pronunciando estas palabras, don Pedro se convierte en una especie de don Juan metafísico. Es decir, Masip ofrece a través del propio protagonista una de las claves explicativas del mito, o, al menos, de su particular interpretación del mismo. Creo, sin embargo, que la intención del autor poniendo estas palabras en boca de don Pedro va más allá de la mera explicación de un mito literario. La elección de los términos "agarrado", "tierra", "arrancó" y "vacío" precisamente en este orden representa el drama vivido por los "desterrados" o los exiliados. Es decir, el proceso de "donjuanización" de don Pedro, originado por la presencia inevitable y cercana de la muerte, se equipara con el trastorno psicológico que acarrea el exilio. Creo, de hecho, que la idea que empareja estos dos procesos psicológicos, donjuanización y exilio, es la reelaboración de la idea de tiempo vital. Don Pedro está movido por el deseo de sacar el máximo placer de la breve vida que le queda por vivir y elimina radicalmente el pasado, tanto inmediato como lejano y, con ello, su memoria. Así, don Pedro

abandona y reniega de sus negocios, es decir, todo lo que era su vida anterior. "Seguir como antes, nunca. Los negocios, las empresas, no. ¿Para qué?"(40) explica a su amigo. El olvido de su pasado es un modo de justificar la actuación calavera del presente producida, a su vez, por la incertidumbre, o más bien, la falta de futuro. Pasado y futuro desaparecen como coordenadas temporales del pensamiento de don Pedro. Tal es su desesperación en este sentido que reprocha a una de sus amantes:

MARTA. Hoy es sábado. El jueves me adorabas aún. ¡Un día por medio es la eternidad!

PEDRO. Usted lo ha dicho. Un día es la eternidad. Cuando yo digo ayer la fecha es tan remota que los brazos de mi memoria no la alcanzan (51).

Edward Săid advierte que uno de los comportamientos extremos que el exiliado puede desenvolver es "to make a fetish of exile" (183) para distanciarse de todas sus conexiones y responsabilidad y, así, evitar el dolor que su condición crea. El crítico censura esta actitud vital porque "to live as if everything around you were temporary and perhaps trivial is to fall prey to petulant cynicism as well as to querulous lovelessness"(183). Además, la renuncia a estas coordenadas temporales trae como lógica consecuencia la dislocación de la unidad de la identidad del individuo. Como resultado, don Pedro se lamenta y "(Murmura angustiado) ¿A dónde voy, Señor, a dónde

voy?" (35)<sup>23</sup>. Esta interrogación retórica de don Pedro trae a la memoria la frase típica de Edward Said para definir su existencia en el exilio: "Out of place"<sup>24</sup>. La sensación de no pertenecer a un lugar, o más bien, la incertidumbre que provoca sentirse desplazado por una fuerza que el individuo no puede controlar es la reacción psicológica esperable de un individuo en exilio, entendido éste en un sentido amplio.

La lucha interior entre el don Pedro donjuanizado y el don Pedro culpabilizado por su actitud vital es cruenta al comienzo. Don Pedro le confiesa a Miguel que "a veces me censuro y a veces me disculpo" (37). Esta ambivalencia tiene su raíz en el choque entre la concepción católica de la existencia que le prohíbe disfrutar de los placeres carnales y la proximidad de la muerte que le motiva a vivir hedonísticamente, es decir, entre su pasado "católico" y su presente "hedonista". En este sentido, don Pedro encarna la existencia en contrapunto a la que Edward Said se refiere para intentar explicar el drama que para el exiliado supone vivir constantemente perseguido por su pasado y obligado, al mismo tiempo, a disfrutar de la vida en el presente<sup>25</sup>. Llevada esta dialéctica al extremo puede conducir a la esquizofrenia como Domnica Radulesco apunta: "the contrapuntual occurrence of the memories of pain and suffering and of the present in the new environment creates a perpetual schism or schizoid relation to reality" (201). Por tanto, el don

Juan que representa don Pedro al comienzo de sus lances amorosos se distingue por sufrir un resquebrajamiento de su identidad y por el sentimiento de culpabilidad que le carcome.

Cuando el plazo se le va acortando, la lucha interior se aquieta ya que el don Pedro donjuanizado va ganando la batalla. La ausencia del sentimiento de culpabilidad le posibilita ahora recurrir al sarcasmo ante temas tan solemnes como la muerte y la honra. Así, responde al hermano de una de sus conquistas: "¿A quién se le ocurre depositar el honor de una familia en una criatura bellísima, sensible, apasionada como tu hermana? ¿No teníais mejor sagrario? Anda, anda. El honor no se pierde por tan poca cosa" (55). Ante el comprometido de otra de ellas que quiere suicidarse por el agravio sufrido replica:

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 fué (sic) de las manos. ¡Muérete ya, hombre, muérete ya! Desángrate en lágrimas si no sirves más que para moquear como un cordero por la oveja perdida (58).

La actitud de Masip ante estos temas es ambigua: puede que el autor quiera resaltar la actitud sarcástica de su particular don Juan y su depravación moral; también es factible analizar este discurso como una burla irónica del autor hacia estos componentes del mito que, como tales, explican ciertos tópicos

de la sociedad en que se insertan, es decir, la española, como la obligación de las mujeres de defender a ultranza del honor familiar, la trascendencia dada a la virginidad femenina y la imposibilidad del hombre de sobrevivir y perdonar un agravio en su honra. Por tanto, éstos son dos de los ejes sobre los que gravita la construcción del mito de don Juan y que Masip desmitifica. La perspectiva que le ofrece su posición en el exilio le permite elegir los aspectos constitutivos de la cultura y sociedad españolas que más fácilmente pueden convertirse en objeto de ironía ya que el escritor se encuentra en un espacio intermedio de cruce de culturas donde ambas, la mexicana y la española, son comparadas y desmenuzadas en sus componentes constitutivos<sup>26</sup>. Normalmente se analizaría el recurso a la ironía como resultado de la distancia impuesta por el exilio. También, podría pensarse que, en este caso, el autor persigue crear esa distancia emocional con la patria y su sociedad mítica y estereotípica creando un propio texto cultural, la reinterpretación de un mito, que subvierte los principios básicos del mismo a través de la ironía<sup>27</sup>. No olvidemos que en el principio básico de la ironía se encuentra el transmitir lo contrario de lo que el enunciado especifica. Así, el escritor sugiere, primero a sí mismo, y después a su audiencia, una idea e imagen de España y los españoles que se opone a la arquetípica y con la que se podría identificar mejor.

Cuando el personaje se encuentra en el momento culminante de su depravación moral, recibe la noticia de que su diagnóstico fue errado. Negando, de nuevo, su pasado, "no me acuerdo de nada" (83) repite, trata de regresar a la situación en la que se encontraba antes de recibir su sentencia. Miguel le advierte: "desertaste de la vida cuando te pareció oportuno. Puede ocurrirte ahora que la vida no quiera nada contigo" (83). Haciendo hincapié en la intransigencia de la sociedad, Masip cierra todas las puertas a una posible reinserción del ex don Juan en el mundo de los negocios. Don Pedro se lamenta: "¡Ay, Miguel, los miserables se han confabulado todos en contra mía! No me dejan volver a la vida. Me arrojan a un rincón. Me niegan el pan y la sal. Quieren que me muera" (94). El espacio que se había logrado don Pedro ha desaparecido, ya no puede encontrar su sitio en el mundo de los vivos y tampoco hay lugar para el arrepentimiento y la salvación ya que su vida pasada no existe para él. Por tanto, don Pedro se convierte, paradójicamente de nuevo, en un hombre sin asideros en su existencia. Como acertadamente opina Domnica Radulescu hablando sobre "the gypsy nature of the exile", "once uprooted always uprooted" (189), bien por motivaciones externas a la voluntad del individuo, como es este caso, o bien, porque es elección propia del sujeto. Si antes rechazaba su futuro ahora se le ha despojado de un espacio. Ambas carencias llevan inexorablemente a la destrucción del individuo y a la muerte.

En un momento de arrebató, don Pedro, se burla de la muerte y ésta no le perdona:

MIGUEL. (Lentamente se acerca al balcón, lo abre y se asoma. Curioseá 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 (97).

La ridícula muerte de don Pedro, lejos de ser digna, completa la caracterización paródica que Masip ha creado del mito de don Juan. Más que un ejemplo de moralidad donde un personaje cuya "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" (Aznar Soler.1998:283), creo que el autor ofrece una reflexión sobre el peligro de repudiar el propio pasado para justificar el presente negando, asimismo, la existencia de un futuro. De igual manera, no se ha de olvidar que al parodiar el mito de don Juan, tradicionalmente español, Masip esta

desmitificando ciertos valores que éste representa y que, por tanto, son característicos de la sociedad española. Así, Paulino Masip cumpliría con un doble objetivo dependiendo de su audiencia: Para la mexicana, el autor desmitifica una imagen de España construida a partir de un mito, en este caso el de don Juan. Para la audiencia compuesta por los exiliados españoles, la obra lanza un mensaje que alerta sobre los peligros morales, psicológicos y hasta físicos de renegar del pasado y del futuro específicamente durante la vivencia en el exilio. Sin duda, estos dos mensajes no son excluyentes.

Pese a que la obra fue publicada en una colección titulada "Teatro Mexicano Contemporáneo", Masip evita cualquier referencia espacial y temporal que pueda encuadrar la acción de la obra en un espacio concreto. No creo que la literatura se deba definir y, por tanto, encasillar de acuerdo con nacionalidades, sin embargo este hecho es importante cuando analizamos literatura escrita en el exilio. Si bien, puede que el autor no se identifique con ninguna tradición cultural, como creo que sucede en este caso, el hecho de ser catalogada como mexicana indica un movimiento hacia la inclusión de estos autores en el canon literario mexicano, o, al menos, una inclusión en el mundo editorial.

1.5. Conclusiones sobre el teatro de Paulino Masip.

El propósito de analizar la obra previa al exilio y posterior a éste en un mismo capítulo es facilitar el estudio comparativo entre los dos momentos en la existencia literaria y personal de Paulino Masip. El hecho de que las obras analizadas en este capítulo pertenecen a un mismo género literario facilita asimismo el análisis. Para explicar las diferencias y concomitancias entre su obra dramática en España y en México de manera productiva, me centro en los siguientes aspectos: primero, en su posicionamiento como intelectual; segundo, en el modo de plasmar una idea de nación, de España; tercero, en su relación con los desplazados, por último, su actitud hacia el elemento extranjero.

Desde el comienzo de su carrera dramática, Masip se preocupó por situarse como intelectual dentro de un circuito marginal y marginado. Así, lo muestra la tendencia vanguardista de Dúo y el escaso éxito de La Frontera. Cuando disfrutó de un espacio comercial, aprovechó su lugar para defender y dar voz a una minoría intelectual marginada. Ya en el exilio, es indudable que no disfrutó de la posibilidad de adentrarse en el medio teatral mexicano. Muestra de ello, es el hecho de que no consiguió representar ninguna de sus obras. Si bien, aprovechó el favor de algunas editoriales que le brindaron la posibilidad de publicar. Por tanto, en este sentido se puede afirmar que el exilio le cerró las puertas de los teatros y con ello, la

posibilidad de llevar su mensaje a una inmensa minoría. Su reposicionamiento en el exilio como dramaturgo representado(-able) no fue posible. El distanciamiento que sufrió de Rivas Cherif y de la actriz Margarita Xirgú, sin duda, fue nefasto para Masip. Si en España estas relaciones ya fueron fundamentales para conseguir representar, en México se harían aún más necesarias. Creo que se ha dado demasiado énfasis en achacar la culpa del "fracaso" de los dramaturgos españoles exiliados al hecho de no contar más con un público español como audiencia. Sin embargo, creo asimismo que se ha disminuido el impacto negativo que tuvo la ruptura y disgregación de todo un entramado de conexiones y relaciones que facilitaban, en una última instancia, la representación de una obra.

En sus obras dramáticas, Masip nunca prescindió de ofrecer conscientemente una visión crítica de España. Así, en La frontera lanza sus puyas contra la clase burguesa española, educada y adiestrada para repetir unos roles inmutables. En El báculo y el paraguas su crítica se hace más específica.

Manteniendo como substrato a la clase burguesa, critica a un mundillo intelectual (periodistas y editores) dominados por su mediocridad moral. En el exilio, la crítica hacia España no se concentra en la burguesía sino que abarca un gran espectro. En El hombre que hizo un milagro, olvidando el estatus social, critica a toda una sociedad española que gracias a su pasividad

y falta de conciencia social e individual se deja dominar por figuras dictatoriales. La culminación de esta ascendente crítica se encuentra en El emplazado, donde mediante la desmitificación de un mito, tan español como el de don Juan, Masip elabora una minuciosa crítica hacia fundamentos de la cultura española. Así pues, su relación con España evoluciona desde una crítica a un sector de ésta hasta el deseo de distanciamiento de la cultura. Antes del exilio, Paulino Masip había mostrado ya preocupación por los desplazados. Así, contamos con el ejemplo de Julio el emigrante de La frontera y con el del desplazado físico de un país distinto de España, la francesa Odette. Estos dos personajes vuelven a España con la ambición de encontrar la esencia del país a través de la memoria y de un discurso apoyado en estereotipos. Más que una crítica hacia esta práctica de los desplazados, el autor avisa sobre la inviabilidad de estos recursos. Muy distinto es el caso que se registra en su obra en el exilio. El caso de desplazado más palpable se encuentra en don Pedro, reencarnación de don Juan, en El emplazado. En este caso, Masip lleva a cabo una feroz crítica contra un tipo específico de exiliado (recordemos la definición que ofrece el autor en la obra) que decide eliminar el pasado y el futuro de su vida, con los peligros que ello acarrea. Así pues, creo que la experiencia en propia carne del exilio hizo que Masip radicalizara su postura hacia ciertas opciones vitales o

recursos enfocados a superar la tragedia que supone el estar desplazado.

Por último, es necesario analizar cómo la representación de lo extranjero varía. Contamos para ello, con el caso de Odette y el de Fanny, la extranjera que aparece en El hombre que hizo un milagro. Es curioso resaltar que en ambos casos lo extranjero es encarnado por personajes femeninos. Odette representa a esa mujer extranjera que, formando parte del imaginario sexual masculino y femenino español, no consigue establecer relación con ninguno de ellos. Así pues, creo que representa un deseo inalcanzable por parte de los españoles de posesión o imitación. Es decir, lo que España nunca podría ser, adquiriendo, así, un tinte castrante y frustrante. Completamente distinta es la función que Masip otorga a Fanny. Ella es la extranjera que acude a salvar al español marginado y castrado. En este caso, el español, Benedito, recibe su ayuda sin ningún complejo. Es decir, parece que el español se ha familiarizado con lo extranjero y lo toma como soporte vital.

En estos cuatro aspectos analizados se observa claramente cómo la condición del exilio sufrida por Paulino Masip ha transformado en diferentes maneras su obra dramática.

## CAPÍTULO SEGUNDO: EL DIARIO DE HAMLET GARCÍA O LA NARRATIVA DE LOS EXILIOS.

### 2.1 Introducción a El diario de Hamlet García

Esta novela, publicada por primera vez en 1945 en México y reeditada en España en 1987, es la obra de Paulino Masip que más estudios críticos ha suscitado en diferentes congresos cuyo tema es el exilio republicano español. Más adelante en mi estudio presentaré una revisión de la bibliografía relacionada con esta obra. Sin embargo, como presentación quiero destacar la opinión de su autor sobre la misma. En su cuento titulado "El gafe o la necesidad de un responsable", su alter-ego literario, Andrés Cañizares, apunta que

Los primeros pasos de mi carrera literaria fueron graves y cejijuntos de puro serios: versos por todo lo alto, ensayos y una novela que me dio cierta fama de escritor psicológico y, naturalmente, ni un céntimo (187).

Esta novela a la que se refiere el protagonista del mencionado cuento remitiría a El diario de Hamlet García. Estas palabras de Masip son útiles, en primer lugar, porque destaca el carácter psicológico de esta novela, por lo que ofrece una guía de interpretación y, en segundo lugar, porque ayuda a situar a la obra en el momento que le corresponde. Andrés Cañizares está

haciendo referencia a sus obras escritas antes de su "naufragio" (190) por lo que se puede concluir que El diario, si bien publicado en el exilio, pudo ser redactado en gran parte en España.

Debido a su complejidad y a su extensión, presento, en primer lugar, un repaso crítico que ha suscitado esta obra; en un segundo apartado ofrezco un análisis de la obra enfocado a resaltar dos aspectos que me parecen trascendentales: la condición exiliada de su protagonista y la multiplicidad de significados que conlleva la utilización de la ironía; en tercer lugar, es necesario contextualizar la novela en el momento en el que se generó y, por ello, ofrezco dos textos, uno del propio Masip y otro de José Bergamín que ofrecen la que creo que es la explicación más adecuada para contextualizar la obra y explicarla desde el punto de vista de su autor; por último, y siguiendo las guías interpretativas ofrecidas por estos dos textos extiendo dicha explicación relacionándola con la condición del exilio, sufrida por el protagonista del diario y por su autor.

## 2.2 Interpretaciones críticas que ha suscitado El diario.

Varios son los estudios que desde diferentes enfoques críticos han analizado El diario de Hamlet García. Desde mi punto de vista, todos ellos tienen un valor excepcional ya que,

con mayor o menor fortuna, han colaborado en un proceso de recuperación de esta novela, si bien, dentro de un círculo académico muy restringido. Para aportar claridad a este repaso bibliográfico, ordeno los diferentes trabajos por orden cronológico, ya que así, evito dar algún tipo de primacía poco académica y, además, las aportaciones críticas cobran más sentido si se sitúan dentro del contexto del que emergen. Por otro lado, los trabajos aquí mencionados son los que están dedicados si no exclusivamente, prácticamente en su totalidad a El diario, por ello, quedan fuera de este repaso aquellas monografías sobre la narrativa o literatura española del Siglo XX en las que tan sólo se apunta el nombre de Paulino Masip. Es en 1983 cuando aparece el primer artículo que, en parte, se dedica a esta novela. Se trata de un trabajo del profesor Germán Gullón titulado "El discurso literario: entre el monólogo y el diálogo (Cela, Masip (sic) y Delibes)". Germán Gullón lleva a cabo un análisis estructural de la novela, relacionándola con otras obras de escritores ya consagrados en el canon de la literatura española, para destacar el valor innovador del discurso de Masip. Así afirma que Masip es

Un precursor técnico, utilizó la segunda persona narrativa para perforar y auscultar el verdadero sentir del personaje, desdoblado el yo en un tú, a la manera en que Carlos Fuentes lo haría veinte años

después en La muerte de Artemio Cruz (1962) (229).

Con este trabajo creo que Germán Gullón pretendía ubicar la obra de Masip en un espacio intersticio entre la literatura española y la mexicana. Esta idea que, ya en la década de los ochenta, anticipa las corrientes más actuales de la academia norteamericana, no surtió su efecto buscado en su tiempo.

Siguiendo pues el orden cronológico, en el año 1987 aparece la reedición de la obra, por primera vez en España, a cargo de la editorial Anthropos dentro de una colección titulada " Memoria rota. Exilios y heterodoxias," y cuya introducción está a cargo de Pablo Corbalán. En este mismo año, aparece el libro titulado Sobre la vida y obra de Paulino Masip de Anna Caballé. En la introducción a la primera edición española, Corbalán incide en la tragedia que supuso la Guerra Civil para personas y personajes sencillos como Hamlet García, destacando, así, el valor intrahistórico de la obra. Indica que es éste el enfoque original de la novela:

Una tragedia colectiva ofrecida en el espejo de un intelectual solitario. Un espejo que va desintegrándose entre las desgarraduras de una toma de conciencia que escapa a la racionalidad del personaje(14).

Otra idea apuntada en esta introducción que me interesa destacar es el hecho de que Corbalán aclara que, si bien la novela fue publicada ya en el exilio, es más que probable que

Masip ya tuviera la idea en la cabeza antes de abandonar España. Así afirma que "es todo lo contrario de una novela improvisada, y hay que suponer que llevaba ya trazado su esquema cuando arribó a América y que, en seguida (sic), emprendió su escritura" (9).

Anna Caballé es la autora de la única monografía sobre Paulino Masip y su obra. En el espacio que dedica a El diario ofrece un análisis de texto aportando ideas que llevan a un mejor entendimiento del personaje protagonista y de la estructura general de la obra. Así ofrece un análisis sobre los tiempos y espacios narrativos que completan el carácter introspectivo de Hamlet. Por otra parte, incide en la dimensión intrahistórica de la obra lo que le permite relacionarla con sus antecesores, principalmente Miguel de Unamuno y Antonio Machado. Sin embargo, no profundiza en un aspecto de la novela que a mi juicio es fundamental: la función paródica de Hamlet García, como ejemplo de intelectual enclaustrado en su torre de marfil, es decir, autoexiliado.

José María Naharro-Calderón publica en 1993 su artículo titulado "La metafísica se hace social: 'un fantasma recorre' El diario de Hamlet García de Paulino Masip" dentro de un volumen especial de la revista Letras Peninsulares dedicado a proponer nuevas perspectivas críticas sobre la novela social escrita durante la II República. Naharro-Calderón sitúa la novela dentro

de una corriente que cuestionaba o, al menos, reflejaba los titubeos de los intelectuales, tanto de derechas como de izquierdas, en el momento preciso de tomar una posición ante la guerra civil. Así, incide en la importancia del carácter paródico del personaje, relegada por otros críticos:

La parodia de la actitud asocial de su protagonista tampoco ha sido luego recogida en otros estudios sobre este género (Gil Casado, Sanz Villanueva) a pesar de que Sobejano señalara con su acostumbrada perspicacia el lado moralmente ejemplar de la narración y que Soldevila ratificara la condición de espectador contradictorio del personaje (223).

Además, Naharro-Calderón es el primer crítico que ofrece un análisis de la obra a la luz de la condición de exiliado de su autor, y así opina que su final abierto puede considerarse como una metáfora "de la implícita angustia para el exiliado que significan los horizontes de la nada de la diáspora y la de la esperanza de que la muerte no le sorprenda lejos de la tierra perdida" (232). Del análisis crítico de José María Naharro-Calderón se puede concluir una interpretación que situaría a esta novela en un espacio entre la España de preguerra y el exilio, siguiendo así el hilo crítico comenzado por Germán Gullón y que creo que es el más adecuado.

En el congreso celebrado en La Rioja en 1999 titulado El

exilio literario de 1939 hubo una sección especial dedicada a Paulino Masip, organizada por la Universidad de la Rioja y que sirvió para conmemorar el centenario del nacimiento del autor. Las ponencias que allí tuvieron lugar se centran en su mayoría en su producción teatral y cinematográfica en el exilio. Sin embargo, dos son las ponencias que analizan desde diversos enfoques el personaje de Hamlet García.

En la primera ponencia, titulada "La caracterización de un personaje complejo: el Hamlet García de Paulino Masip", Miguel Ángel Muro analiza el proceso constructivo narrativo del personaje. Detalla cómo el personaje se presenta a sí mismo en su escritura y cómo otros lo representan, tales como Ofelia o Eloísa. De igual manera también cree oportuno, para poder acceder completamente a Hamlet García, analizar su opinión sobre diferentes hechos, circunstanciales unos, vitales otros. Después de su estudio y de dejar claros los cambios que se han producido en Hamlet, llega a una conclusión novedosa: "cierto es que estas modificaciones dotan de mayor tensión dramática a la vividura del protagonista, pero no puede obviarse que también revelan un fallo de la construcción del personaje en la novela" (309). El fallo consiste, según Miguel Ángel Muro, en que la condición de metafísico es absolutamente superficial, ya que en los primeros momentos de agitación popular, Hamlet se desmorona intelectualmente. Creo que es más oportuno hablar de un acierto

en la construcción de un personaje radicalmente humano más que de un fallo en su construcción. Una idea que, sin embargo, sí me parece muy acertada es la de la subversión del concepto canónico de diario que lleva a cabo Masip en su obra, ya que la forma dramática de la escritura, con voces interiores enfrentadas, y también la reproducción frecuente de diálogos, hacen polifónico e irisado el relato, al punto de acoger valoraciones morales adversas (310).

Entonces cabría preguntarse por qué Masip escogió la forma de diario.

En la segunda de ellas, "Vidas en sombras en torno a Hamlet García", Bernardo Sánchez Salas traza una línea que une al protagonista de Masip, a Artemio Cruz y al protagonista de una película rodada en Barcelona en 1941 titulada Vida en sombras. Esta relación está basada en ciertas concomitancias entre los personajes, tales como la presencia definitiva de la guerra civil en sus vidas, cierta filosofía de corte estoico y una característica abulia vital. Del mismo modo, Sánchez Salas indica la importancia que tiene el cine y la focalización cinematográfica en las tres obras. Refiriéndose a El diario afirma que

es el cuaderno de un espectador que a veces se trasciende funcionalmente hasta el papel de una cámara registradora; por lo tanto, de espectador ascendido a

cineasta que pretende entender la realidad captándola. Paulino Masip pondrá en voz del narrador Hamlet García para lograr la sinestesia medios pro-fílmicos y teatrales combinados (340).

Se trata de un estudio muy valioso ya que saca a la luz dos textos apenas reconocidos y los relaciona con una obra ya laureada. Sin embargo, presta atención a unos datos, como la coincidencia de la muerte de Masip y el director de la película analizada, que, en mi opinión, tienen poca validez crítica. Antonio Muñoz Molina fue el encargado de prologar la segunda edición de El Diario en España a cargo de la editorial Visor en 2000. Este prólogo, de marcado tono literario, está dirigido principalmente a reincidir una vez más en la necesidad de estudios sobre la literatura del exilio republicano en general. Hablando ya en concreto de la novela de Paulino Masip, el escritor Muñoz Molina recalca la influencia de las estéticas de vanguardias, en concreto del cubismo, en la construcción del personaje, con lo que le emparenta con los personajes creados por Benjamín Jarnés, Max Aub e, incluso, Miguel de Unamuno (10). Este es un nuevo enfoque crítico para analizar el complejo personaje de Hamlet García que, además, incluye tanto al creador como a su personaje en una lista formada por los grandes escritores españoles del momento.

Finalmente, debo citar el último trabajo sobre Masip

aparecido en 2002 a cargo del crítico Sebastiaan Faber y cuya perspectiva crítica es totalmente novedosa dentro del corpus crítico que ha sido presentado hasta ahora. El libro, titulado Exile and Cultural Hegemony. Spanish Intellectuals in Mexico. 1939-1975, gira en torno al concepto de hegemonía cultural y de intelectual dado por Antonio Gramsci, ya que según el autor, el crítico italiano representa a la perfección los ideales, tanto políticos como los referentes al papel del intelectual, del frente popular durante la II República Española. El texto de Masip es utilizado, pues, como representación de una ideología nacionalista de izquierdas. Para apoyar su tesis, analiza el discurso conservador que Hamlet García sostiene sobre las mujeres y, que según el crítico, comparte Paulino Masip:

It is precisely in his view of women and his relationship to them that Hamlet Garcia, and with him Paulino Masip, betrays their ultimately conservative vision of society. Hamlet's discourse on women reflects the gender ideology of the period, formulated by, among others, the prominent doctor and publicist Gregorio Marañón (113).

Sebastiaan Faber no aporta los datos suficientes como para atestiguar sólidamente que ése sea el pensamiento que compartía Paulino Masip. Por otro lado, creo que olvida el tono irónico que es esencial a toda la novela y a través de cuyo prisma

debemos analizar la obra para no caer en falsas interpretaciones. Sin embargo, este estudio, que ocupa un capítulo de un libro, incorpora el nombre de Paulino Masip dentro de los círculos contemporáneos norteamericanos.

2.3 El diario de Hamlet García: Diario de un viaje por los callejones del exilio.

La obra ofrece los testimonios y vivencias de un intelectual, profesor de metafísica, en el periodo que abarca desde principios de 1935 hasta tres meses después de la sublevación franquista del 18 de julio de 1936. Este acontecimiento marcó un antes y un después no sólo en los intelectuales, sino en todos aquellos que se vieron envueltos en él. Hamlet García no es una excepción, y semejante experiencia le marcará hasta el final de la escritura de su diario, es decir, hasta su final como personaje literario.

Paulino Masip sitúa a su personaje meses antes del 18 de julio de 1936, fecha en la que oficialmente estalló la guerra civil, ofreciendo así la oportunidad de conocerlo sin que su pensamiento se halle copado por el conflicto. Por ello, creo que es acertado establecer un punto de inflexión a partir de aquel día específico en su trayectoria vital y metafísica, es decir, en la evolución de su pensamiento.

Como en todo diario, las primeras palabras sirven como

presentación, es decir, autoafirmación, de su autor. Así, la primera entrada del diario muestra, ya irónicamente, la idiosincrasia de Hamlet.

1° de Enero de 1935. No soy Príncipe de Dinamarca, ni me baten vientos contrarios en la encrucijada de un drama doméstico. Pero me llamo Hamlet. Si tuve Ofelia, como casé con ella, dejó de serlo porque la hice madre y se convirtió en doña Ofelia. Me llamo Hamlet. Soy profesor ambulante de metafísica. Me llamo Hamlet. Tengo una contextura apoplética y me fatigo al andar. Soy joven y lo parezco aún más. Me llamo Hamlet García y he nacido en Madrid (19-20).

El crítico francés Philippe Lejeune en su artículo titulado "How do diaries end?" comienza, paradójicamente, haciendo una breve alusión al comienzo de los diarios: "In one way or another, you mark off this new territory of writing-with a name, a title, an epigraph, a commitment, a self presentation..." (99). Si bien Lejeune se refiere en su artículo a diarios concebidos no ficcionales, la teoría que proporciona es perfectamente aplicable a esta obra, ya que aunque es un diario ficcional, cumple con las características principales de este tipo de escritura. En el caso del diario de Hamlet la introducción de su protagonista está caracterizada por su tono irónico, tanto en lo referente a su profesión como a su

descripción física, que ya vaticina una carencia de vitalidad. Por lo tanto, el lector ya desde el comienzo obtiene la clave de lectura de la obra, es decir, una interpretación irónica del protagonista. Parece claro que Masip recurre a la ironía como método para distanciarse de su personaje ya desde el comienzo del texto y, así, dejar patente al lector la existencia de dos entes muy diferentes: por un lado, Hamlet García y, por otro, Paulino Masip. Sin embargo, un análisis psicológico de la ironía conduce por muy distintos derroteros. Así, Frank Stringfellow en su libro The Meaning of Irony abre las puertas a nuevos alumbramientos<sup>28</sup>. Para el caso específico que me ocupa, me interesa hacer hincapié en el uso de la ironía para expresar, no sólo lo contrario de lo que se dice, sino unos pensamientos que, autocensurados por el consciente del escritor, permanecerían en el subconsciente de éste, o como explica Stringfellow:

Irony not only allows the ironist a certain defense, however imaginary, against counter-attack but may also allow him to express, in a literally uncensored form, unconscious beliefs that consciousness would normally refuse to admit (24).

Por tanto, puede que Masip en ciertas capas de su pensamiento se identifique con Hamlet más de lo que podría pensarse en un primer análisis de la obra. Esta perspectiva bifurca la interpretación de la novela: por un lado, se puede

esperar un distanciamiento progresivo entre el ironista y el objeto de la ironía o, por el contrario, un acercamiento paulatino que culmine con la identificación entre ambos. Tan sólo a través del desarrollo del texto se podrá comprobar cuál es el desenlace. La conclusión a la que se llegue iluminará, creo, aquellas partes en penumbra del subconsciente de Masip y, con ello, se podrá comprender mejor al escritor en su total complejidad.

De la cita anterior del texto de Masip, además, se puede argumentar que el hecho de repetir continuamente su nombre y apellido manifiesta una auto-identificación exagerada que podría ser indicio de una necesidad por parte de Hamlet de afirmar su individualidad e identidad a través de la escritura. Sin embargo, a través de sus palabras Hamlet demuestra que sí posee un conocimiento pleno de sí mismo. Así el 10 de enero apunta: Yo me encuentro a gusto en esta definición: Me imagino velo luminoso, inconsútil e impalpable tendido sobre las estrellas, sin principio ni fin y las raíces de mi alma se distienden dejando que penetren hasta su hondura lentas bocanadas de eternidad serena y gozosa (24-25).

Con ello se debe pensar que el objetivo del comienzo de la escritura del diario no descansa en una búsqueda o aclaración de su identidad sino en algo distinto. Antes del estallido de la revolución, Hamlet busca a través de su escritura la solución a

los grandes interrogantes del pensamiento humano a los que da respuesta en tres capítulos diferentes. En estos tres capítulos, el tiempo de la narración se detiene, alterando, así, la esencia de un diario y se transforma en una digresión sobre aspectos ontológicos más propia de otros géneros literarios. Sin embargo, el espacio recogido de la escritura, es decir, del diario, y el sentimiento de cobijo que le ofrece su casa son los propicios para este tipo de pensamientos. Como indica el filósofo francés Gaston Bachelard en su famoso libro The Poetics of Space,

In order to analyze our being in the hierarchy of an ontology, or to psychoanalyze our unconscious entrenched in primitive abodes, it would be necessary, on the margin of normal psychoanalysis, to desocialize (sic) our important memories, and attain to the plane of the daydreams that we used to have in places identified with our solitude (9).

Además del espacio físico, la escritura del diario dirigida hacia uno mismo, es decir, desocializada, se concebiría como la práctica idónea para reflexionar sobre la condición humana. Así pues, tanto el espacio como la escritura son índices del aislamiento, que yo lo calificaría de autoexilio, de Hamlet. Como afirma Pablo Corbalán en la introducción a la edición de 1987,

Hamlet no es un intelectual engarzado en el movimiento o en

la elite sociocultural de su tiempo, no participa en círculos o tertulias ni ejerce otra actividad que la de impartir unas clases particulares (15).

Por lo tanto el género literario del diario y la condición del exilio se complementan perfectamente. Así, Philippe Lejeune en el artículo citado anteriormente, indica que la estructura de un diario es "Which I call a 'shuttle,' an oscillation between the past and the future" (102). Este concepto se ajusta perfectamente con la representación que para Edward Said es la vida en el exilio: una vida en contrapunto entre el presente y el pasado. Por ello cabría afirmar que el diario, como género literario, es el cauce más apropiado para dar rienda a los conflictos temporales y vitales que acarrea la condición del exilio. En el caso particular de Hamlet, el futuro se identifica con la eternidad que quiere alcanzar. Es decir, con un futuro que comporta un estado de inmovilidad y permanencia. El pasado que habita se traduce en un pasado en la historia de la evolución del ser humano. De este modo, la base de su pensamiento, reflejada de manera concisa en tres pasajes, se asienta en demostrar la esencia animal del ser humano. De todos ellos, me interesa destacar el titulado "El parto", escrito el 24 de agosto de 1935, ya que Masip utiliza, posteriormente, la misma imagen para acercar el significado y la dimensión de la guerra al lector no familiarizado con ella. Hamlet trae a la

memoria el alumbramiento de su primer hijo y lo que debería haber sido un hecho feliz se convirtió, a través de la mirada del filósofo, en una tragedia:

Yo sentí, claramente, que mi espalda se curvaba hacia el suelo, que mis manos se posaban en él convertidas las manos en pezuñas, que mis lomos se alargaban y todo mi cuerpo se cubría de cerdas. Me vi convertido en una pobre bestia dilacerada, pegado a mi hembra y los dos esperábamos, aterrados, sumidos en inquietud pavorosa, el fenómeno sin nombre (42).

Hamlet se auto-exilia de la realidad deliberando sobre cuestiones ontológicas en el espacio reducido de su psiqué y de su escritura. El filósofo desarrolla sus experiencias vitales en un mundo imaginado habitado por una tradición filosófica clásica y cuyo único legado para la posteridad es el diario que está escribiendo. Así pues, la escritura desempeña, en este sentido, dos objetivos: por una parte es síntoma y consecuencia de auto-exilio y, por otro, es el único testimonio de la existencia del mundo en el que vive Hamlet. Así pues, al igual que sucede con las literaturas del exilio territorial, la escritura se convierte en el único instrumento para poder rescatar la memoria de los exiliados y poder conjeturar sobre sus experiencias vitales.

Mientras la existencia de Hamlet se circunscribe a este

mundo imaginado, el mundo real exterior sufre tensiones cada vez más graves. Pero poco a poco, este último va allegándose al de Hamlet y el lector percibe las convulsiones que dicho movimiento va a ocasionar en el filósofo. Don Leonardo, padre de su discípula, es un rico terrateniente que ve peligrar su status ante el resultado adverso de las elecciones. Él es quien destapa la caja de los truenos para Hamlet ya que entiende el compromiso político como un deber ciudadano y, en especial, para Hamlet porque "un hombre de sus condiciones está obligado a hacer mucho más" (64). Sus palabras calan hondo en el filósofo y el 10 de diciembre anota: "El caso es que, de pronto, me encontré con un drama de conciencia que tomaba sus raíces en zonas profundas de mi ser, hasta ahora mantenidas en secreto" (65-66). Es en este momento cuando Hamlet reconoce y recapacita sobre su marginalidad que había estado relegada a un rincón de su pensamiento.

La conversación mantenida con el terrateniente supone un punto de inflexión en el drama de conciencia del protagonista. Mediante la técnica del desdoblamiento interior, el lector es testigo de desgarradores diálogos que hacen de Hamlet un ser excepcionalmente humano. Así, pocos días después, el 31 de diciembre, Hamlet termina el año de 1935 afirmando de sí mismo: "¡Ah filósofo de suburbio, meditador de andurriales, tímido y vacilante juglar de pensamientos, fragilísimas pompas de jabón,

qué vida inútil y absurda la tuya!"(69). Sus propias palabras denotan un sentido de marginalidad -"suburbio", "andurriales"- e indican que la seguridad y quietud del mundo clásico se han transformado en la inestabilidad que representa la idea de la Edad Media-"juglar". Además este término hace referencia al individuo que se dedica a cantar jocosamente poesías con la finalidad de entretener a su audiencia. Por tanto, se puede discernir que Hamlet no concede seriedad ni al asunto sobre el que está escribiendo ni a la escritura en sí misma ni a sí mismo. Tomando conciencia de su posición como escritor, juzga, tal vez, subconscientemente, su escritura como materia de entretenimiento. El talante autodestructivo del protagonista afecta, por tanto, a su persona, a su obra y a su entorno, lo cual ha de provocar en Hamlet una sensación de vacío y aislamiento. A la vez, es necesario señalar que esta crítica es posible gracias a un proceso de distanciamiento que le permite enfrentarse consigo mismo. Si a ello unimos el tono masoquista que adquiere la percepción que tiene de sí, nos encontramos, de nuevo, muy próximos a la interpretación que hace Stringfellow de la ironía cuando afirma que "irony always reveals a more or less pronounced masochistic result, destructive in some way to the ironist herself"(108)<sup>29</sup>.

Al mismo tiempo, varios personajes se van presentando para zarandear aún más su ya quebrantada estabilidad. Así aparecen

Daniel, un joven comprometido con el pueblo, militante socialista y decidido a participar en el fragor de la lucha y Don Sebastián, Capitán del Estado Mayor, quien representa a ese tipo de militar ridículo que "siempre que decide arreglar un país, el primer obstáculo que encuentra son las cabezas de sus conciudadanos" (78).

La situación en Madrid es cada vez más inestable pero el miedo a que la burbuja en la que vive estalle y le obligue a respirar del aire enrarecido le impide ver la realidad. Irónicamente, la entrada en el diario del día diecisiete de julio de 1936 tan sólo reza: "Hoy ha hecho mucho calor" (99). Hasta este momento, decisivo en la vida del protagonista, Hamlet se ha mostrado a través de su escritura como un metafísico puro, ajeno al mundo exterior inmerso en su mundo interior. La intención de Masip es clara en este sentido: construye un personaje que es la representación de un intelectual autoexiliado del mundo circundante para criticar, precisamente, la ataraxia de estos individuos que, en un momento histórico como el que se está narrando, se les presupone una actitud más comprometida con la sociedad. Pero, además, es pertinente analizar cómo Hamlet ha creado para sí un mundo paralelo, el mundo del auto-exilio, en el que desarrolla su existencia con los conflictos propios del exiliado: el aislamiento social, la imposibilidad de vivir en el presente y una existencia agónica

entre un pasado recreado y un futuro sin asideros.

La segunda parte del diario comienza el 18 de julio de 1936. Como un ser de otro mundo, "metido en la campana neumática de mis pensamientos" recorre a vista de pájaro las avenidas, "ajeno, aislado, exento" (109). Después de sobrevolar el centro de Madrid regresa a su espacio donde se siente protegido de la marea social. Sin embargo, inevitablemente, y poco a poco, va formándose una opinión crítica, o por lo menos, traslada su opinión a la escritura de su diario, no sin cierta apatía. Así, tan sólo un día después del golpe de estado, afirma:

Quienes han de verter su sangre en el cauce del río madrileño son los burgueses, los curas, los aristócratas y los militares. Instrumentos unos, otros agentes directos y otros propulsores de la rebelión que, por cierto, ha fracasado en casi todas las partes (116).

Pero no se debe olvidar que se trata de la escritura de un diario, o sea, de un acto de comunicación donde el interlocutor es el mismo emisor y donde no existen unos personajes que adopten el papel del receptor de los pensamientos del autor. Es decir, Hamlet entabla un diálogo consigo mismo únicamente<sup>30</sup> ya que no tiene la capacidad de exteriorizar sus opiniones. La lucha interior en la que se debate Hamlet, entre su Yo intelectual auto-marginado y su Yo que clama cierto tipo de

involucración social, es la primera consecuencia de la colisión entre los dos mundos que habita el filósofo. Esta lucha interior se agrava cuando Hamlet se da cuenta de que la Razón no explica los acontecimientos que están sucediendo en la calle y poco a poco el espacio que se había construido para mantener su aislamiento se va resquebrajando<sup>31</sup>. A modo de Cicerone, una prostituta, Adela, acompaña a Hamlet por la noche madrileña del 19 de julio, en la que "las inteligencias están rebasadas y las conciencias se han quedado inútiles, por exceso de materiales" (149). Ante la vivencia personal de la revolución en esa misma noche, Hamlet sólo puede registrar en el diario su reacción física, no la psicológica: "Tiemblo. Siento frío. Me castañetean los dientes. Debo de tener fiebre. Sudo. Enjugo mi sudor. ¡Ay, si pudiera enjugarme el alma! ¿Qué me pasa, Señor, qué me pasa?"<sup>32</sup> (154). El hecho de especificar sólo sus reacciones físicas indica la incapacidad de profundizar en su psicología, con lo cual, se pone en jaque el objetivo del diario. Además, Hamlet ha abandonado, por primera vez, su auto-exilio y es trasladado el mundo "real". Es decir, es víctima de un desplazamiento y de una inmersión en un contexto extraño a su cotidiano. Así pues, queda patente que el efecto inmediato de dicho desplazamiento es la supresión de la capacidad de análisis lógico de la nueva realidad y, con ello, de la posibilidad de reproducirla textualmente. La actitud de Hamlet refleja lo que

para el crítico Johannes Evelein es esencial de la metáfora del exilio:

the sensation of difference, otherness, and our desire as human beings to retrace the path from the periphery back to our center. It is this very desire from which narratives of exile gain their momentum and which relates them to our own existential questions (19).

Además, en el ejemplo de Hamlet, la sensación de otredad afecta no sólo a la relación del protagonista con los demás individuos sino también a la de Hamlet consigo mismo, produciendo, así, un doble efecto. Julia Kristeva define claramente este momento de enfrentamiento del individuo consigo mismo en su libro Strangers to Ourselves:

Also strange is the experience of the abyss separating me from the other who shocks me- I do not even perceive him, perhaps he crushes me because I negate him. Confronting the foreigner whom I reject and with whom at the same time I identify, I lose my boundaries, I no longer have a container, the memories of me when I had been abandoned overwhelm me, I lose my composure (187).

Así pues, se puede asegurar que Hamlet García está sufriendo, en este momento en el que ha sido expulsado de su contexto habitual e insertado en una situación extraña para él,

no sólo una sensación de diferenciación y desplazamiento físico sino también de fuerte inestabilidad psicológica. A través de los diálogos interiores, el lector es testigo de la virulencia que va adquiriendo su lucha interior, al compás que marcan las luchas en las calles. El 24 de julio anota:

Te contagiaste sin querer, de ese viento de torería que hay en el ambiente. Tú también quieres ser torero. Tú también quieres ser beligerante, protagonista ¡Cómo has cambiado, Hamlet! Te desconozco y no reniego de ti, porque es imposible.

-« Es mentira, mentira. Eres una voz embustera y enemiga. Cállate y déjame seguir mi destino» (203).

En este momento crítico de la estabilidad emocional y psicológica de Hamlet, tres personajes del mundo real irrumpen en su microcosmos, para mostrar una visión de la realidad ajena al pensamiento caótico del protagonista: Cloti<sup>33</sup>, su sirvienta, Sebastián<sup>34</sup>, el militar y Hurtado, un intelectual de ideología opuesta a la de Hamlet. De todos ellos, el que más me interesa destacar es, precisamente este último. Hurtado es un intelectual, al igual que Hamlet, pero para él la revolución ha supuesto un cambio dramático ya que ha perdido a gente muy amada, y, desolado, afirma que "no quedará nada en pie de cuanto hemos conocido y amado. Nada" (234). El hecho de que Hurtado apoye, o apoyara en un principio, la causa franquista hace que

la crítica de Masip hacia la guerra extienda sus horizontes. Es decir, en ese momento, el dolor no entiende de ideologías, al menos ese el mensaje que transmite Masip.

Hamlet, como una esponja, absorbe inconscientemente toda la información que le proporcionan y en la entrada del 29 de julio afirma: "Estoy disgustado conmigo mismo y, además, sorprendido de la pasión que pongo en un tema que jamás entró entre mis preocupaciones" (237). Poco después, el 2 de agosto, su otro yo impone su voluntad: "Pero mi reino no es de este mundo contingente y fugaz... mi reino está en vosotros viejos libros eternos, espíritus que flotáis sobre los vientos cambiantes de los siglos. A vosotros voy..." (246). En este momento, Hamlet llevando a cabo una imitatio Christi proclama su auto-exilio del mundo contingente intentando alcanzar una especie de eterna beatitud. Bettina Knapp en la introducción a su libro Exile and the Writer. Exoteric and Esoteric Experiences. A Jungian Approach, indica que

many Christian mystics practiced esoteric exile-introversion, martyrdom, self-abasement- in an attempt to reject the ephemeral joys of the here-and-now, thus making them worthy of eternal beatitude in the world to come (5).

Hamlet proclama el regreso a su espacio vital en el que se siente a salvo de las turbulencias exteriores, por tanto, su

auto-exilio más que un castigo ha de entenderse como una estrategia para derivar cierto placer intelectual y espiritual, así como, al igual que señala Knapp, para aspirar a vida eterna, es decir, para alcanzar permanentemente el futuro que Hamlet desea para sí mismo, como indicó al comienzo de su diario. En este breve espacio temporal que comprende desde el 19 de julio hasta el 2 de agosto, el protagonista ha consumado un movimiento pendular entre dos exilios: primero, Hamlet ha sido expulsado de su espacio de autoexilio para entrar en lo que se pudiera concebir como realidad tangible y, segundo, ha elegido por propia voluntad el regreso al autoexilio. Las consecuencias psicológicas y textuales de tales desplazamientos quedan evidentes: extrañamiento de sí mismo, desdoblamiento del Yo que roza la psicosis, incapacidad de análisis crítico de la realidad y la consecuente ruptura del devenir lógico de la escritura. Es en este momento de placidez plena, de comodidad absoluta, cuando Hamlet se viene abajo, ya que los bombardeos aéreos han comenzado y la vida de los habitantes de Madrid se ha convertido en una lotería macabra. Como afirma Helen Graham en su libro sobre la Guerra Civil, "What has remained particularly shocking about the air raids to outside observers is that they were occurring in a civil war -Franco was doing it to his own people" (73). El estado de tranquilidad que por un breve momento ha disfrutado Hamlet se ve, ahora, alterado por unos

acontecimientos -los bombardeos - que escapan al control de la mayoría. La voluntad del individuo para tomar decisiones sobre su posición en el devenir diario se ha anulado por la omnipresencia de la muerte. Podría concluirse que la importancia de un "estar" ontológico se ha trocado por la necesidad vital de un "ser", es decir, de existir o sobrevivir sin importar donde. El 6 de agosto de 1936, tan sólo dieciocho días después del estallido de la guerra, el diario se interrumpe bruscamente<sup>35</sup>.

Una nota del editor avisa de ello:

Nota del editor: al llegar aquí el diario de Hamlet García se precipita. Desaparecen las notaciones cronológicas, son más imprecisas las de lugar y sus apuntes pierden la trabazón que han venido teniendo. No faltan en ellas, sin embargo, alusiones suficientes para que el lector perciba el latido del tiempo. Me sería fácil explorar las causas del cambio que sufre la redacción del diario de Hamlet García, pero como extraje mi teoría de la lectura de texto y no de otra fuente, el lector menos avisado lo deducirá tan fácilmente como yo, por sí mismo (270).

Gracias a la labor del editor, el lector puede vislumbrar cómo han transcurrido los días siguientes a los primeros bombardeos y, más importante aún, el lector se percata de que en el acto de comunicación entre el protagonista y él, había un

intruso, el editor. La duda sobre la autenticidad de la escritura anterior atrapa, ahora, al lector. Un diario es, por esencia, íntimo y personal, no está destinado a una lectura pública. El lector, ensimismado, llega a entablar diálogo con Hamlet, y recrea un universo cerrado cuyos habitantes son él y el protagonista del diario, pero esa presencia turbadora del editor hace que ese mundo se rompa, sumergiéndole en una nueva dimensión, al igual que le sucede a Hamlet<sup>36</sup>. El lector, desengañado, ha de saltar a otro nivel de interpretación, al igual que le sucede al protagonista. La libertad de interpretación se reduce al depender, ahora, de la voluntad del editor, haciendo ver la relatividad de la realidad circundante. La razón lentamente le va abandonando, "Te has ido muy lejos, Hamlet. Vuelve a ti" (282). Al mismo tiempo, las palabras de Daniel, su antiguo discípulo, calan muy hondo en Hamlet, quien decide acercarse al frente para sentir directamente la palpitación de la lucha. Después de contemplar el paisaje que le ofrece la guerra su particular lucha dialéctica se recrudece: Estás haciendo de tortuga que mete la cabeza debajo de su propio caparazón. Sal a la intemperie, desnúdate, arráncate las escamas... O no lo hagas, pero no trates de engañarte. Ponte de acuerdo contigo mismo y sabe de una vez lo que quieres (295).

El metafísico se ha concienciado de que la Razón ya no le ampara. El destino guía, ahora, su existencia, y estará

preparado para cuando tenga que lidiar con él. Sólo ha de esperar a la noche para que los bombardeos se reanuden. Hamlet ha visto la muerte muy de cerca y se ha operado una purgación y limpieza de su alma: "Las sirenas sonaban como las trompetas de Jericó, y a su alarido caían las murallas de tu ciudad interior que se ha quedado desnuda, muerta, propicia a todos los asaltos ¡Cuánta mugre te cubría!" (313). Su lucha interior, por fin, acaba y sus voces llegan aun acuerdo:

-Soy una sombra. Perdí mi sangre y no he conseguido sustituirla por otra.

-Abre las puertas de tus venas y entrará por ellas a oleadas. Ríos de sangre roja, caliente, vertida en vivo, corren por las calles. Arrójate en ellos y que tus venas beban.

-¿Y después? ¿Qué será de mí después?

-¡Qué importa Hamlet!

-Yo quiero ser el que era. La transfusión que me ordenas me matará.

-Te hará otro hombre (319).

Como se deduce del anterior fragmento, Hamlet teme que la inmersión en el mundo real y la consiguiente renuncia a vivir en el autoexilio transforme la identidad que se ha construido de sí mismo y para sí mismo. De hecho, el negociar una nueva identidad es una de las ansiedades psicológicas que marcan la existencia

del recién exiliado. Como ha estudiado Liliana Muñoz en su artículo sobre los efectos psicológicos de un grupo de chilenos exiliados a Inglaterra, la tenue frontera entre la integración y la asimilación, metaforizada aquí como una transfusión de sangre, así como la tensión entre el pasado idealizado y el futuro incierto son algunas de las dificultades psicológicas y sociales que experimentan los exiliados (Caudet 276). Por lo tanto, se podría afirmar que en este momento Hamlet está situado en lo que llamaría el "borde del exilio". Lo que resulta paradójico es que el protagonista está sufriendo un exilio de un autoexilio, sin embargo los efectos son idénticos a los que sufre un exiliado "tradicional". Por tanto, queda claro que el ser arrancado de una habitualidad es por fuerza traumático, independientemente del carácter de dicha habitualidad. Ante el anuncio por parte de su discípulo de que todas las noticias que están llegando de ambos lados del frente son una mentira, Hamlet enmudece. Sus voces se apagan. El diálogo, fuente de conocimiento, ha terminado. Sus cimientos metafísicos que se apoyaban en la búsqueda de una verdad absoluta, finalidad del diario, se han desmoronado estrepitosamente. Hamlet, exiliado del mundo real, termina vagando por Madrid perdida la cordura.

La guerra hace aflorar los instintos más bajos del ser humano, sus instintos animales. Hamlet metaforiza la guerra

utilizando como base la imagen del parto en el que se alumbró a un ser nuevo. Un ser humano carente de su fracción intelectual. La guerra más que una evolución es una involución a tiempos prehistóricos:

El 18 de julio a España se le rompió la bolsa de las aguas y comenzó el parto con sus estertores y su marcha bestial hacia atrás, y sus alucinaciones y sus dolores y su quedarnos ateridos de estupor y sus cruentos azares y nuestro mugido (330).

De nuevo, Masip recurre a la metáfora del parto para resaltar la animalidad e irracionalidad del ser humano. Además, ahora la patria ya no es humanizada sino animalizada. Por ello, la guerra aún en sus primeros pasos, supuso no sólo para un individuo de las características de Hamlet sino para la mayor parte de los españoles un paso hacia atrás en la evolución natural.

La última entrada está escrita el 30 de octubre de 1936. Hamlet, después de testimoniar que está escuchando los bombardeos desde su casa, termina su diario con la palabra "Silencio" (330). De nuevo es el editor quien informa al lector de que Hamlet fue herido en un bombardeo y de que perdió la cordura pero no murió, "por ahí anda..." (331) La locura se ha de entender como el exilio más trágico de todas las posibilidades que se han visto hasta ahora en el texto. Es decir, Masip

concluye los movimientos entre diferentes niveles de exilios, con el exilio total. Hamlet no sólo termina excluido de dos contextos -el mundo real y su mundo imaginado- sino que definitivamente se exilia de sí mismo, destruyendo los lazos de identificación consigo mismo.

Para concluir este análisis, retomo la cuestión sobre el uso de la ironía planteada al comienzo. Si bien, la presentación de Hamlet García parece absolutamente irónica al comienzo, como se ha podido ver, el final de la víctima de la ironía y del ironista (Masip) coinciden. Es decir, existe una identificación entre el protagonista y el autor: ambos concluyen sus peripecias durante la Guerra Civil en el exilio. Sin embargo, creo que esta identificación es de carácter subconsciente. Para demostrar mi tesis se han de analizar el momento y las razones por las que Paulino Masip concibió la idea del personaje Hamlet.

2.4. El momento de la gestación de El diario. ¿El autoexilio, el exilio y la locura como contraataques a la República?

Para comprender en su totalidad el contexto en el que Paulino Masip pudo comenzar a gestar a Hamlet García, me apoyo en dos artículos, uno del propio Masip publicado en La Vanguardia y otro del escritor, también exiliado, José Bergamín. Ambos ofrecen una crítica a un intelectual de claro corte hamletiano y, además, fueron escritos dentro del mismo marco

temporal en el que se enmarca la acción de El diario, es decir, los momentos que precedieron al enfrentamiento civil.

José Bergamín pronunció un discurso en el "II Congreso Internacional de Escritores" celebrado en Valencia en agosto de 1937 que quedó recogido en la revista Hora de España. En palabras de Bergamín, "Hamlet no es símbolo de la inteligencia, sino más bien su caricatura trágica del intelectual"(32).

Trágico en dos sentidos. Primero por su carácter vacilante e indeciso que le obliga a retrotraerse ante cualquier acto de voluntad, y, por tanto ante cualquier tipo de acción. En segundo lugar, porque se considera un ser independiente, que debe aislarse y esconderse en su caparazón. Temen al pueblo, a la realidad y a sí mismos. Bergamín añade:

Y ese intelectual blindado a toda prueba de comunión o comunicación humana, vive, se pudre en sí mismo y de sí mismo; se encierra faraónicamente en ese inconsciente empeño suicida, se pudre y se momifica en vida, encerrándose en su propia tumba (33).

En 1937 es evidente que la situación de España era trágica y el pueblo necesitaba del intelectual en semejante trance y "este hermetismo- en palabras de Bergamín- ha sido el peor mal de nuestro siglo; el del personalismo intelectual" (35).

Es más que probable que Masip escuchara esta conferencia en Valencia en el congreso que tenía por objetivo, según se sigue

de las palabras inaugurales de Julián Benda, definir la postura del intelectual ante el conflicto civil. Éste mismo, por su parte, y en la misma línea que Bergamín, afirma que "El intelectual está encuadrado perfectamente en su papel cuando sale de su torre de marfil para defender los derechos de la justicia contra la barbarie" (Hora de España 23). Palabras éstas que autorizan moralmente el compromiso de intelectual con la causa republicana.

El segundo texto, titulado "Carta a un español escéptico", fue escrito un mes después de que José Bergamín pronunciara el discurso anteriormente mencionado y publicado en la primera plana del diario de alcance nacional La Vanguardia. En este artículo, Masip se dirige a una segunda persona que se identifica con un intelectual de corte hamletiano; un intelectual que ama apasionadamente la razón pero que le falta la fe y la voluntad necesarias para pasar a la acción. Así lo define:

Alma errante, indecisa, vaporoso espíritu hamletiano, no se le ha muerto a usted la voluntad, como dormida, una noche de luna, sino al conjuro de una lámpara en una habitación cerrada a los cuatro vientos por rimeros de libros (1).

Este artículo, al igual que los discursos de José Bergamín y Julián Benda, tiene como objetivo criticar a un modelo de

intelectual hamletiano, es decir, autoexiliado de la realidad circundante, y exhortar a la élite intelectual a que tome conciencia de la necesidad urgente de su colaboración directa con el pueblo. Hamlet García corresponde plenamente con este perfil de intelectual que es víctima de las críticas provenientes del sector republicano.

Sin embargo, estos textos críticos generan una segunda lectura que va más allá de la crítica a un cierto tipo de intelectual. El grupo de Intelectuales al Servicio de la República ostenta el poder, no estratégico, pero sí el ideológico en el sector republicano. Haciendo uso de dicho poder discriminan la existencia de intelectuales no sólo franquistas, sino también, de aquellos que querían permanecer neutrales. Es decir, no ofrecen ni toleran posiciones alternativas a las suyas, con lo cual, marginan a todo aquel que no se adhiere a su ideología. Así pues, estos textos deben ser entendidos como representación de una fuerza opresora que, al igual que la ejercida por los franquistas conduce a la intelectualidad que optan por la neutralidad al exilio interior<sup>37</sup> o, incluso, al territorial.

Es en este sentido que la interpretación del exilio que ofrece el hispanista Paul Ilie en su libro Literature and Inner Exile cobra sentido. Allí se proponen tres diferentes clasificaciones del exilio: exilio territorial, que es aquél que

supone un desplazamiento físico fuera de la patria; exilio interior, que sería aquel que tiene lugar debido a opresiones externas al individuo pero que no acarrea una salida del país de origen del individuo, y autoexilio, el cual no está causado directamente por un poder represor, sino que se trata de una actitud vital de un individuo con relación a los centros de emergencia cultural. Siguiendo este mismo hilo de pensamiento, Paul Ilie afirma que

exile is a state of mind whose emotions and values respond to separation and severance as conditions in themselves. To live apart is to adhere to values that do not partake in the prevailing values; he who perceives this moral difference and who responds to it emotionally lives in exile. Thus, a citizen can experience disaffection from the majority even while dwelling in its midst (2).

Como se desprende de la anterior cita de Paul Ilie, no es necesario un desplazamiento territorial ni la existencia de un poder directamente opresor para que se pueda hablar de exilio. Siguiendo esta interpretación, se puede afirmar que Hamlet García vive en un autoexilio voluntario que comenzó con el rechazo hacia el orden patriarcal establecido por la tradición familiar que le suponía la cátedra de metafísica y que concluye trágicamente cuando los acontecimientos históricos

generados por la sublevación militar comienzan a invadir su territorio de exilio. Hamlet García observa y entiende su realidad circundante desde una posición marginal, es decir, atendiendo a unos valores y parámetros que no son secundados por la mayoría. Este enfoque es denominado por el crítico español José María Ridaó, la mirada de la zorra, siguiendo la nomenclatura dada por Isaiah Berlin en 1953, y que se explica como

la incapacidad de percibir el orden, o, al menos, el orden admitido, consagrado, ortodoxo, como expresión única de la racionalidad; la imposibilidad de contemplar la realidad desde el interior del consenso cultural o social (261).

Es con esta mirada con la que Hamlet García analiza la realidad que le circunda y que incluye la relación con su mujer, Ofelia, con los demás personajes que le rodean y los pequeños acontecimientos que le afectan. Más adelante en su ensayo, José María Ridaó relaciona este tipo de posición ante la realidad con la adoptada por los exiliados y por los marginados y marginales, en general y añade que cuando se habla de:

La lucidez que proporciona el exilio puede que no se esté haciendo otra cosa que declinar las variaciones de un único tema: el de la mirada exterior, el de la dificultad de reconocerse en ninguna de las

identidades alternativas, autodescripciones alternativas, formas alternativas de dar sentido a la propia vida (261).

Para Ridaó ésta es una actitud positiva, ya que engendra un nuevo tipo de discurso que cuestiona la existencia de una única verdad histórica. Llevando esta cuestión al texto de Masip, se observa que para Hamlet García, se trata de un posicionamiento que le permite comprender la complejidad del ser humano, como se demuestra en los capítulos donde llega a sus conclusiones sobre la esencia animal del hombre. En este sentido, Hamlet García se sitúa como un continuador de la línea filosófica representada por Miguel de Unamuno, quien postulaba la necesidad del recogimiento espiritual para poder llegar a un conocimiento apurado del yo y del otro, como indica en su ensayo "Soledad" de 1905:

No hay más diálogo verdadero que el diálogo que entablas contigo mismo, y ese diálogo sólo puede entablarlo estando a solas. En la soledad, y sólo en la soledad, puedes conocerte a ti mismo como prójimo; y mientras no te conozcas a ti mismo como a prójimo, no podrás llegar a ver en tus prójimos otros yos. Si quieres aprender a amar a los otros, recógete en ti mismo (11).

Miguel de Unamuno, al igual que Hamlet García, no utiliza

esta situación marginada como un mecanismo para representar una superioridad moral o intelectual, sino como un procedimiento cognitivo cuyo fin último es la aceptación del otro, fin que llega a cumplir Hamlet, si bien, después de numerosas dubitaciones. Por lo tanto, no creo que su metafísica sea superficial, como acusó Miguel Ángel Muro, sino que forma parte de todo un movimiento intelectual cuyo fin último, reside, precisamente, en la ruptura del aislamiento intelectual.

Además de buscar un conocimiento de sí mismo, la condición que vive Hamlet como autoexiliado origina su escritura. Es decir, el espacio de la escritura del diario es, precisamente, el espacio del exilio. Con lo cual, la voluntad de exiliarse acarrea dos consecuencias positivas para el metafísico: conocimiento interior y la posibilidad de escribir sus diálogos interiores. Pese a que las motivaciones de Hamlet para adoptar esta posición marginada no se especifican directamente en su discurso, se puede dilucidar que el origen de éstas sea el rechazo hacia la tradición familiar paterna y burocrática española. Así, cuando el profesor de Metafísica en la universidad le expulsó de la clase por no querer presentarse a los exámenes indica que "al trasponer el umbral me sentí como Adán y Eva en la puerta del Paraíso. Supongo que a la pareja original y originaria le pasaría lo mismo que a la Metafísica y a mí" (23). El hecho de emplear la metáfora de la expulsión del paraíso, primer

acontecimiento que es considerado como expulsión al exilio dentro de la tradición católica, lleva a pensar en la concepción que Hamlet tiene de sí mismo como exiliado, ya desde el comienzo de su discurso. No obstante, como ya ha quedado claro, esta actitud es perjudicial para el sector republicano más beligerante.

El momento que marca el rompimiento de su condición de autoexilio y la apertura hacia el exilio interior, por continuar con la terminología utilizada por Paul Ilie, tiene lugar cuando Hamlet comienza a tomar contacto con la realidad de la calle y a entablar diálogos con diferentes personajes que le incitan a la acción. Las reacciones psicológicas e, incluso, físicas del desplazamiento de su universo al mundo real ya han sido especificadas. Pero es necesario insistir en el hecho de que el sector republicano durante la guerra civil ejerció, al igual que el franquista, un poder opresivo sobre la intelectualidad. Reflejo de ello son los textos de José Bergamín, del propio Masip y de Julián Benda.

El final del diario está firmado por Paulino Masip y fechado ya en México en marzo de 1941. El hecho de escribir estos datos inmediatamente después de la última línea que pertenece al diario, supone, desde mi punto de vista, la presencia textual de otro tipo de exilio: en este caso el territorial que sufrió el propio Masip.

Con ello, se representan en el texto las tres categorías de exilio especificadas por Paul Ilie y se añade una más: la locura. Puede que el objetivo de Masip fuera dejar clara la ausencia de otra salida que no fuera el exilio, bien, el representado por la locura de Hamlet, bien el territorial que sufrió su autor.

De este modo, es posible analizar El diario como un tratado sobre las diferentes tipologías de exilios, a saber: el autoexilio, el exilio interior y el exilio territorial. Esta lectura cobraría más sentido si tiene en cuenta que puede ser considerada como una novela escrita entre España y México, con lo cual, la temática del exilio es fundamental para el escritor y el lector del momento. Es más, si se sigue esta interpretación, la novela cobraría una validez atemporal y pluri-espacial.

Por otra parte, no se debe olvidar que en el momento en que debió ser concebida, sobre el año 1937, la cuestión sobre la toma de postura política del intelectual era un tema candente. Es más, la figura de Hamlet como modelo de intelectual que debe ser rechazado corría por los círculos culturales que seguramente frecuentaba Masip. Pero se ha de ser cuidadoso cuando se trata el tema de la ironía. En este caso la ironía se vuelve contra el ironista ya que el estado y las experiencias vitales de Hamlet García son consecuencia de la falta de libertad para elegir un

posicionamiento neutral. Situación que, paradójicamente, se contradice con el credo que se atribuye a los republicanos. Esta perspectiva crítica es de suma importancia para comprender el momento histórico en el que se circunscribe la narración de El diario y para evitar lugares comunes del exilio republicano español que no son correctos. Sin embargo, creo que esta lectura, si se toma como única, disminuye considerablemente el valor atemporal de la obra. Por tanto, una interpretación que incluye la temática del exilio, que es la que me he propuesto, extiende considerablemente el alcance de El diario de Hamlet García.

## 2.5. Valoración de la obra.

El diario de Hamlet García es la obra por la que la mayoría de la crítica conoce el nombre de Paulino Masip. Es la única obra del autor que se ha reeditado en dos ocasiones en España aunque su adquisición no es tarea fácil. Tal vez sea arriesgado afirmar que es la mejor obra de Paulino Masip, sin embargo no hay duda al afirmar que es la más elaborada y compleja.

Por su fecha de publicación, 1945, sería lógico pensar que pertenece al corpus escrito en el exilio. Sin embargo, su temática se circunscribe a un periodo muy particular de la España de pre-guerra, tal y como se ha explicado en páginas anteriores. Por tanto, es otra de las obras de Masip que han de

ser consideradas como obras creadas en un espacio intermedio, entre España y México. Así, lo demuestra por un lado, la crítica irónica hacia Hamlet como prototipo de intelectual republicano pasivo y por otro, la violencia -física y psíquica - que sufre el personaje como consecuencia de sus continuos exilios y des-exilios.

El discurso de Masip demuestra, además, que es posible estar o sentirse exiliado sin haber abandonado la patria, sin existir un desplazamiento físico, constituyendo lo que se ha denominado "exilio interior". La cuestión que se plantea entonces es analizar las causas de la (auto)-marginación. En el caso de Hamlet, se podría afirmar que existe una predisposición al exilio, ya que desde joven renunció a seguir los pasos de sus antecesores. En el caso de Paulino Masip, ya desde sus comienzos literarios (recuérdese Dúo) muestra una tendencia independiente de la corriente dramática popular. Así, ambos, Masip y Hamlet, prueban que tal vez sea correcto hablar de una predisposición al (auto)-exilio. Sin embargo, se debe ser meticuloso al hablar de "predisposición al (auto)-exilio". La expresión en sí parece sugerir cierta voluntariedad del individuo para elegir su posicionamiento marginal, exiliado. Es entonces, cuando se ha de prestar atención a las condiciones exteriores a individuo, sean éstas sociales, políticas, económicas, literarias etc. La obra de Masip ya analizada El Báculo y el paraguas representa el

mismo contexto que vive Hamlet. Su protagonista, escritor apartado de las luchas políticas, tiene que recurrir al (auto)-exilio para poder disfrutar su vida plenamente y no entrar a formar parte de un mundo literario corrupto que le repugna. Así, ambos intelectuales, en un mismo momento, recurren al (auto)-exilio como única salida ante la realidad desagradable. No obstante, el desarrollo del caso de Hamlet García es más trágico debido al estallido de la guerra civil. El caso extremo de enfrentamiento social que se representa en El diario, el absurdo que significa la guerra no deja otra opción para Hamlet que la locura, es decir, el exilio más radical: el exilio de mente, de la cordura. Es entonces, cuando la dura crítica llevada a cabo al comienzo de la obra se transforma en empatía.

Así, El diario se inserta dentro de una temática -exilio interior del intelectual - iniciada años antes y que se alterará debido al exilio territorial sufrido por Masip y a la obligatoria reflexión sobre éste en los textos literarios.

CAPÍTULO TERCERO: CONSEJOS PARA UNO MISMO DESDE EL EXILIO: LAS  
CARTAS A UN EMIGRADO ESPAÑOL.

3.1 Introducción.

Las Cartas a un emigrado español fueron publicadas por primera vez en México en 1939 por la editorial que patrocinaba la Junta de Cultura Española. Estas ocho cartas fueron escritas durante la travesía en barco que llevó a Masip y a su familia a Nueva York y, posteriormente, a México. Varias son las hipótesis que se han barajado sobre la fecha en que llegó Masip a México así como sobre el barco en el que comenzó su exilio. Aunque parezca un dato sin importancia para su obra general, creo que es necesario saber con precisión el contexto que rodeó a la escritura de las Cartas, ya que su esencia significativa reside, precisamente, en dicho contexto histórico e individual.

Los primeros resultados de trabajos de investigación sobre el escritor arrojaban el dato que aseguraba que fue en el mítico barco Sinaia en el que Masip escapó a México. Tal es el caso de Anna Caballé quien en su monografía indica que salió en "El Sinaia, el primer gran barco de emigrados españoles" (34). A este dato también se suscribe Sebastiaan Faber en su libro del 2002 Exile and Cultural Hegemony. Sin embargo, en la introducción a la reedición de El gafe o la necesidad de un responsable y Otras Historias, publicado en 1992, María Teresa González de Garay

asegura que Masip partió en el Vendaam en abril de 1939 y que llegó, como primera escala, a Nueva York. Esta información es la más fiable ya que está confirmada por la hija de Paulino Masip, quien acompañó a su padre en el exilio. Además del nombre del barco y las fechas exactas de salida y llegada, cuyo interés biográfico es innegable, González de Garay confirma que el viaje fue subvencionado por el entonces presidente de México, el general Lázaro Cárdenas, a once intelectuales españoles y sus familias con el propósito de "ir preparando el camino para la emigración masiva que se aproximaba" (11) en el Sinaia, principalmente.

Con esta información contextual dada por verdadera la interpretación y análisis de las Cartas se ven enriquecidos con nuevos matices aún no tenidos en cuenta por la crítica que se ha dedicado a esta obra en concreto. Por un lado, Masip escribe para un lector que aún no tiene existencia física, ya que están dirigidas a los próximos exiliados que van a arribar en tierras mexicanas, por lo tanto, el discurso se basa no en realidades y problemáticas que son compartidas por un grupo físico de individuos, sino por el propio Masip y, tal vez, por un grupo escogido y diminuto de intelectuales. Por otro lado, como brillantemente han confirmado los críticos cuyas líneas de investigación se centran en la desmitificación de ciertos aspectos sobre el exilio republicano español, la acogida en

México no fue tan unánimemente cálida como hasta hace poco tiempo se creía. Por ello, creo que el discurso de Masip, obedeciendo a las preocupaciones de Lázaro Cárdenas, tiene que estar, de cierto modo, manipulado con el propósito de maquillar la áspera acogida que podían tener los exiliados en general y los del Sinaia en particular. Estos dos aspectos se tendrán en cuenta a la hora de explicar ciertas paradojas que conforman el discurso de Masip y que, en cierta medida, son provocadas asimismo por la propia condición del exilio.

### 3.2.Revisión crítica.

Comienzo la revisión crítica a las Cartas a un emigrante español por el orden de relevancia dada a dicha obra dentro del estudio, si bien creo que por mínima que sea la mención a un escritor exiliado ésta es suficiente para que desencadene el interés de la academia y, con ello, tal vez revivir una de las muchas figuras que se encuentran aún en la oscuridad del exilio. En primer lugar, he de citar a Sebastiaan Faber con su obra citada anteriormente y a Francisco Caudet con su último libro de 2005 titulado El Exilio Republicano de 1939. Ambos autores dedican un capítulo al estudio de las Cartas desde acercamientos críticos muy diferentes. El propósito de Faber al estudiar esta obra de Masip es demostrar cómo desde una posición intelectual superior que coincide con el ideal del intelectual Gramsciano,

el escritor elabora un discurso equivalente al de aquellos de los que se quiere diferenciar, es decir, al de los franquistas. Faber explica:

Masip, from his position of institutional power, attempts to eliminate doubt, division, and defeatism through a moralistic discourse which in effect amount to an etiquette of exile: a regulatory text that tries to direct or control the reader's ideas and behavior (95).

Si bien, la conclusión a la que llega Sebastiaan Faber es perfectamente válida y apoyada en una teoría muy conveniente - presupuestos Gramscianos- creo que deja sin explicar los factores psicológicos que afectan al intelectual en el exilio en general y, en este caso a Masip, y que, sin duda, condicionan su discurso. Por otro lado, Francisco Caudet, siguiendo una línea psicoanalítica, analiza en su capítulo titulado "La condición del exiliado republicano" las Cartas como reflejo textual del drama del exiliado. Utiliza como apoyo crítico primario el estudio de Jacques Vernant titulado The Refugee in the Post-War World y otros textos que, siguiendo un enfoque psicocrítico, tratan el exilio provocado por el triunfo de Augusto Pinochet. Al utilizar un aparato crítico sobre el exilio de y en diversas naciones, internacionaliza el caso particular español y, así, lo hace universal. Este procedimiento crítico ayuda a comprender el

caso español como uno más dentro de una tradición más amplia y, de este modo, se abren nuevas vías interpretativas y, al mismo tiempo, se le arranca de un peligroso aislamiento académico. Sin embargo, creo que un enfoque crítico exclusivamente apoyado en el análisis psicológico del yo exiliado, excluye otros factores contextuales que son decisivos para lograr una comprensión más concreta de un texto como las Cartas a un emigrado español. Pese a esta consideración que se ha de tener muy en cuenta, creo que el estudio del exilio haciendo hincapié en el drama del individuo exiliado es un camino que puede dar frutos muy positivos en el caso español, ya que apenas está transitado. Como recuerda Adolfo Sánchez Vázquez en su libro Recuerdos y reflexiones sobre el exilio, "no siempre se alcanza a ver lo que el exilio representa en la vida de un hombre" (45).

Anna Caballé y María Teresa González de Garay se han dedicado a la figura de Masip por diversas motivaciones. En el primer caso, Anna Caballé publicó un libro titulado Vida y obra de Paulino Masip en 1987 teniendo como objetivo la recuperación del nombre del escritor y, para ello, ofrece una amplia biografía<sup>38</sup> y un estudio de El Diario de Hamlet García, la obra de Masip más conocida dentro de un reducido círculo intelectual. Este estudio es de imprescindible consulta ya que, aunque varios datos se han confirmado incorrectos con el paso del tiempo, constituye la primera y única monografía existente sobre Paulino Masip. En

este libro se hace mención a las Cartas al dibujar la trayectoria literaria del autor, así Caballé explica que "en cuanto al estilo de las cartas cabe hablar de una escritura de guerra de tono similar al de sus colaboraciones periodísticas" (36). Siguiendo con su propósito de incluir a Masip dentro de una trayectoria literaria, Caballé aprovecha la existencia de las Cartas, en las que se manifiesta el amor y el dolor por España, para establecer una relación entre el escritor exiliado y Mariano José de Larra, escritor romántico español que sufrió lo que se ha dado en llamar "exilio interior" y que es emblema de la relación amor-odio por España.

María Teresa González de Garay se encargó de la reedición de algunos de los cuentos escritos en el exilio, cuyo fruto es El gafe o la necesidad de un responsable y otras historias publicado en 1992. En la introducción, González de Garay ofrece datos valiosísimos sobre la etapa del exilio para completar mejor los estudios biográficos y la obra producida ya en México. Con anterioridad a la publicación de este libro, González de Garay se encargó de coordinar el congreso El exilio literario de 1939 en el que se dedicó un día a Paulino Masip en exclusivo. El congreso se compuso de siete ponencias que tratan sobre diferentes aspectos de su obra. Sin embargo, ninguna de ellas se enfocó en las Cartas. El hecho de que en una de las "otras actividades" se presentara la reedición de las Cartas pueda

justificar la falta de una comunicación.

En México, Ascensión León Portilla dedica a las Cartas un párrafo de su libro de 1978 España desde México con el fin de justificar la preocupación de ciertos intelectuales españoles por aclarar la situación del contingente exiliado en México. De ellas destaca, tal vez por intereses propios políticos, la obstinación en la necesidad de asimilarse totalmente a la cultura mexicana. Como se verá más adelante, ésta es una de las ideas más controvertidas en la obra de Masip ya que el autor se contradice a sí mismo.

Estos son los autores y las obras que han prestado atención crítica a las Cartas a un emigrado español. La diversidad de los enfoques teóricos utilizados refleja la versatilidad de la literatura del exilio en sí misma y su capacidad para ser analizada desde diferentes perspectivas que, creo, no son excluyentes entre ellas. Mi interés, por tanto, se aleja de proporcionar un análisis apoyado únicamente en una teoría concreta. Propongo un estudio que tiene como base señalar los procedimientos discursivos que construye el autor para conjurar el drama individual del exiliado generado, en gran parte, por un sentimiento de culpabilidad por haber abandonado España, sin olvidar el contexto particular en el que Masip escribió las Cartas, y desarrollando temas que específicamente se relacionan con el exilio. Para ello, estructuro el análisis en tres bloques

principales que recogen los puntos en los que el autor incide reiteradamente: En el primero de ellos, estudio la desmembración de la identidad nacional y cultural del individuo en el momento preciso del salto al exilio; en el segundo, la ambivalencia con relación a la patria; por último, el arduo proceso de integración en la cultura de acogida. Para lograr mi objetivo utilizo como soporte teórico primario los textos de Francisco Caudet, Joseph Brodsky, Edward Said, Adolfo Sánchez Vázquez, Michael Ugarte, Azade Seyhan y Sophia McClannen. Es mi interés ofrecer un estudio alternativo que enriquezca y dote de plena significación a esta obra de Masip y la restituya en la posición que merece dentro del canon de las literaturas del exilio.

El objetivo principal que cohesiona estas ocho cartas escritas con anterioridad a la salida masiva de españoles desde Francia es evitar que al exiliado le aflija el sentimiento de culpabilidad por haber abandonado su patria en manos del poder franquista. Así Masip afirma: "Limpios de toda culpa, estamos tú y yo. La música de estas palabras me acompaña desde el primer día de la guerra y gracias a ella he podido dormir, apaciblemente, en la noches más crueles" (16) o "No me arrepiento de nada, como no me puedo arrepentir de haber nacido puesto que yo no me nací, sino que me nacieron" (17). Masip incluye dentro de ese "Tú" interlocutor a todos los exiliados que, más tarde o temprano, iban a llegar a Hispanoamérica,

principalmente a México. No obstante, se ha de tener muy presente que Masip escribió las Cartas ejerciendo su labor de intelectual y que éstos fueron, precisamente, sus primeros lectores. Así cabe preguntarse si este sentimiento de culpabilidad afecta sólo a los intelectuales o, por el contrario, a todo el contingente de exiliados que como se han encargado de demostrar Francisco Caudet y Adolfo Sánchez Vázquez se caracterizó por su heterogeneidad. Contra la opinión errónea, pero generalizada, de que el exilio republicano en México fue principalmente de corte intelectual, Sánchez Vázquez opina que por "la diversidad de las profesiones y los oficios, este exilio no tiene precedentes: es un espejo del amplio espectro de las fuerzas sociales que libraron la guerra contra el franquismo" (69). Pese a esta marcada diversidad, la gran mayoría de los textos que lidian con el exilio y que han llegado hasta nosotros están escritos por intelectuales, ya sean estos literatos, periodistas, filósofos o cualquier otra profesión que los clasifique como tales. Por otra parte, el sentimiento de culpabilidad es tan marcadamente personal e individual que creo que resultaría muy complejo hablar por otros individuos. Por todo esto, sería muy factible pensar que Masip, desde su posición de intelectual se está dirigiendo a una minoría intelectual afectada por el sentimiento de culpabilidad. Esta propuesta gana aún más peso si se atiende al contexto cultural y

político en España de los momentos anteriores a la salida de Masip. Como testimonio de esta situación tan específica existe un texto, apenas estudiado, titulado "Una buhardilla y un manifiesto" que fue escrito en París en marzo de 1939 y firmado, entre otros por José Bergamín, Juan Larrea, Corpus Barga, Emilio Prados y por el propio Masip<sup>39</sup>. El texto se publicó por primera vez en México en la revista España Peregrina en marzo de 1940. En él, el grupo firmante afirma:

Nosotros, españoles, que no hemos querido permanecer neutrales nunca, ni un instante, en esta trágica contienda que ha sacrificado nuestra patria a los designios extranjeros (...), declaramos, cuando agoniza nuestro pueblo español sacrificado, que estamos con él, como siempre estuvimos (79).

Esta declaración parece responder a una controversia sobre el papel del intelectual durante la guerra civil y a una necesidad de justificar su exilio<sup>40</sup>. Creo que la culpabilidad surge, por una parte, por abandonar España sin haber peleado directamente por su libertad y por estar experimentando un exilio más confortable que el de los ciudadanos no-intelectuales. El primer problema ya se venía arrastrando desde comienzos de los años treinta y se va dilatando según la situación socio-política se va intensificando. Respecto a la segunda idea, cabe decir que, el grupo al que pertenecía Masip

fue especialmente ayudado y protegido por las autoridades mexicanas y francesas. Con ello, Masip en particular se ve afectado no sólo por los posibles ataques de aquellos que apuntaban hacia los intelectuales en general, sino también de aquellos que, ya en exilio, estaban sufriendo vejaciones y humillaciones por parte de las autoridades francesas en los campos de refugiados del sur del país y de Argelia. La magnitud de tal presión psicológica, fuera ésta real o imaginaria, hace que su escritura inmediata esté inevitablemente generada por su sentimiento de culpabilidad y que se construya como una estrategia para intentar eludirlo.

3.3 El exiliado ante sí mismo: la definición de una nueva condición e identidad.

Es lógico pensar que la preocupación ontológica más acuciante para los recién exiliados es encontrar un nombre, un concepto con los que se identifiquen y que los defina en el momento concreto del salto al exilio. En el texto no se plantea la cuestión de ¿Quién somos? sino la de “¿Qué somos, amigo mío, tú y yo y todos nosotros, emigrados?” (13). La primera pregunta implicaría, como respuesta, una definición de la identidad del individuo, tal y como define el diccionario de la RAE el término “identidad”: “Conciencia que una persona tiene de ser ella misma y distinta a las demás”. Sin embargo, la pregunta que formula

Masip refiere a la condición, que es definida como: "natural, carácter o genio de las personas. Estado, situación especial en que se halla alguien o algo". En un principio, Masip especifica en las Cartas la condición del exiliado, tratando al conjunto de éstos como un bloque uniforme, y destacando su esencia política y española, sin recurrir a la comparación con el otro<sup>41</sup>. Después, se podría argumentar que Masip construye un discurso identitario en el que para definir al exiliado español entran en juego los mexicanos y los franquistas.

Para dar respuesta a su pregunta de ¿Qué somos?, Masip emplea de modo aparentemente indiscriminado diversos términos y expresiones para definir la condición e identidad tanto de él mismo como de sus futuros compañeros de exilio: "exiliado", "inmigrante" (carta primera), "criatura recién nacida" (carta segunda), "espectáculo curioso" (carta cuarta), representantes de una especie de "raza" republicana superior a la del "español faccioso" (carta quinta) y, por último, miembro "español de sangre limpia" (carta octava). Esta cuestión es lo que, sin duda, más le inquietaba ya que es en la primera carta donde da una respuesta:

Eres español emigrado. Acaso no pensaste nunca en serlo, pero la condición no te sorprende, porque ser emigrado era una de las categorías españolas. Todo español nacía candidato a ella y has conocido a miles

que la adquirieron (7-8).

Masip define a los emigrantes que le acompañan como una parte de España. Es más, como una parte esencial, es decir, primigenia e invariable, del concepto de español. Así, utilizando este argumento discursivo la culpabilidad entre sus lectores y, para sí mismo, disminuye.

Por otra parte, el crítico español José María Ridaó en su ensayo Contra la historia afirma asimismo que el exilio forma parte ineludible de la historia de España desde sus comienzos como nación, es decir, desde el siglo XV y añade que Tantas han sido las ocasiones de persecución y de exilio a lo largo de los cuatro últimos siglos que, en verdad, lo que hubiera hecho de la historia de España un caso único y hasta prodigioso, una excepción inexplicable, es que sólo una entre las incontables víctimas hubiera tomado conciencia de las auténticas razones que propiciaron en nuestro país los sucesivos fracasos de la tolerancia (263)<sup>42</sup>.

Así pues, parece que Masip no se desviaba mucho de las interpretaciones más actuales sobre la historia no oficial de España, historia de la que sin ninguna duda él formó parte junto con sus compañeros de exilio.

Sin embargo, el concepto de "emigrado" no es utilizado con regularidad. Masip también emplea el concepto de "exiliado" y sienta las bases de la distinción entre el emigrante y el

exiliado. Según el autor, el emigrante tiene la opción de elegir su destino, sin embargo, el exiliado no. Esta falta de libertad para elegir la permanencia o la salida del país debe confortar, en cierto sentido al exiliado, al eximirle de responsabilidad sobre su destino. Masip va más allá y, ahondando en la psicología de sus compañeros, perfila una diferencia más sutil pero más poderosa. El escritor matiza que "en cierto modo también a los emigrados anteriores los echaba la vida española, pero en ellos entraba una parte de fantasía individual, porque tenían opción, podían elegir que nosotros no" (8). La fantasía se refiere al sueño del emigrante de mejorar económicamente. Al exiliado, por su parte, no le mueve una aspiración lucrativa material sino que es empujado a abandonar su patria por permanecer fiel a sus ideales políticos. Por tanto, se establece, aunque muy sutilmente, una diferencia de carácter moral entre el emigrante y el exiliado, situando a éste por encima de aquél. En este mismo sentido Sánchez Vázquez, al recordar su experiencia a bordo del Sinaia y del exilio en general, coloca como primera característica "Su superioridad moral en la adversidad (...) Se sentían, ciertamente, con la misma fuerza moral que había animado al pueblo del que eran parte a resistir en las condiciones más duras y desfavorables" (38).

Según Masip indica en sus cartas, la emigración a América

formaba ya parte del cotidiano peninsular. Los españoles emigrados a México recibían el calificativo, un tanto despectivo, de "gachupines", tras el que se escondía un temor por parte del mexicano de que el español le robara su trabajo. Masip supone que todos sus compañeros eran conocedores de esta realidad en México y, por ello, trata de establecer una diferencia entre el exiliado y el emigrado. Lo que en principio, parece una puntualización inofensiva, se torna, una vez más, en un procedimiento por afirmar cierta superioridad del exiliado político frente a sus propios compatriotas ya emigrados. Como se verá en el apartado dedicado al problema de la adaptación a la tierra de acogida, incluido en este capítulo, esta actitud de marcada superioridad ocasionará no pocos conflictos. Sin embargo, existen testimonios contradictorios que se refieren al conocimiento del país de acogida por parte de los españoles que iban a exiliarse. Sánchez Vázquez claramente explica que México era "un país que los allí concentrados desconocían por completo. Por lo que a mí toca, lo que yo sabía de México era muy poco, si excluimos la versión triunfalista que de su conquista me habían dado los textos de historia del bachillerato" (36).

Probablemente, México no era tan desconocido como afirma Sánchez Vázquez, sin embargo, a él le interesa destacar este aspecto para subrayar la tragedia individual de los exiliados en el momento de partir hacia otro país. Asimismo, tampoco creo

que, como afirma Paulino Masip, México formara parte del cotidiano español, no obstante, él tiene que reforzar los lazos de unión para suavizar los problemas de adaptación por ambas partes, tanto por los mexicanos como por los españoles. Pero, más relevante es incidir en el mecanismo discursivo empleado que Masip emplea para enaltecer al exiliado sobre todas las demás comunidades que le rodean.

Así pues, Masip construye un discurso, cuya actualidad es indiscutible, que no sólo exime al exiliado de cualquier responsabilidad por abandonar la patria, sino que también lo enaltece moralmente. Como claramente explica Michael Ugarte, en este estado de desequilibrio existencial y de trauma psicológico, el del exiliado:

is a type of discourse whose rhetoric manifests moral concerns. Exilic speech thus reveals a morally defensive tone in the midst of a struggle between the official voice of the home and that of a distant critic whose defense often becomes a lesson in conduct (24-25).

Como se colige de lo dicho anteriormente, la obsesión principal del exiliado en los primeros momentos, en lo referente a la negociación íntima de su condición, es buscar un modo de diferenciación que implique una superioridad moral. El elemento opuesto en esta estructura binaria es, de manera manifiesta, el traidor que ha quedado en España; de manera subconsciente,

también lo son, el español emigrado por causas económicas e, incluso, el propio mexicano, ya que la actitud de españolismo que indirectamente expresa Masip, supone un rechazo hacia la cultura indígena. Creo que esta posición defensiva cimentada en la aceptación sólo de ellos mismos como comunidad preeminente y autosuficiente surge de la necesidad psicológica de creerse independientes de España y de la tierra de acogida para evitar mayores decepciones y sufrimiento.

Además de construir un imaginario que atesta la superioridad moral del exiliado, y de eximirle del sentimiento de culpa haciéndole partícipe de la esencia española, Masip compone, finalmente, una estrategia cuya funcionalidad para llevar a cabo sus objetivos es infalible: propone la eliminación del pasado del exiliado desarrollando una metáfora mediante la cual se compara al exiliado con el ser inocente recién nacido. Los exiliados serían, por tanto, los productos, involuntarios e inocentes, de la involución que supuso el enfrentamiento civil<sup>43</sup>. Continuando con su objetivo primero, destacar la falta de culpabilidad del exiliado, Masip utiliza la metáfora del parto, ya que en el nacimiento de una nueva criatura no juega parte la voluntad de ésta. Es decir, los exiliados han sido nacidos, o expulsados de la madre, o sea, de la patria. La identificación entre la madre y la patria es obvia. Así, Masip sentencia: "España nos ha parido para América y ahora somos criaturas

americanas. Yo me siento tal. No reniego de mi madre, pero adopto la patria que ella me ha dado" (13). Sin embargo, esta madre, España, abandona a sus criaturas en América, quien pasa a ocupar el significante de madrastra. Es preciso indicar que, con este tipo de discurso, Masip ubica el pensamiento de los exiliados españoles respecto a España dentro de la misma línea discursiva de aquellos habitantes de las ex colonias que no pueden renegar de sus raíces españolas, pero, que de algún modo, sienten rechazo hacia aquello que denota españolidad. Así pues, Masip pretende, más que aclarar los términos de la nueva condición exiliada, establecer fuertes lazos de cohesión e identificación con una parte de la población mexicana que, probablemente, rechazaba la acogida de los españoles y los exiliados.

Aparte de reivindicar la inocencia de los exiliados y buscar una reacción de empatía entre los exiliados y el sector reactivo de la población latinoamericana, la representación metafórica del parto induce a pensar en el nacimiento a una nueva vida. El exiliado es representado como un recién nacido a quien se le ofrece una nueva vida por delante, en este caso particular, en América. Sería esta perspectiva positiva la que le interesaría destacar a Masip si se tiene en cuenta el contexto desde la que se emite, sin embargo, a esta interpretación positiva de la eliminación del pasado para llegar

a términos sobre la condición del individuo se asocia una negativa. Como especifica Sheyhan:

Since memory is an art of construction and reconstruction and thus manipulable, it can be prescribed as both poison and antidote. The hermeneutic analysis of memory illustrates that memory, like language, is a double-edged sword. It can reveal as well as conceal (38).

El propio Masip ofrece lo que para él debe ser el comportamiento de los exiliados en relación con su pasado y la memoria: "tu pasado individual ha muerto. No lles sobre los hombros su cadáver como en la condenación dantesca" (17). En primer lugar, cabe destacar la necesidad imperiosa que para Masip supone la eliminación del pasado, y por tanto de la memoria, para que el exiliado pueda comenzar una vida nueva. Sin embargo, el discurso de Masip, en el que se reitera la imagen de la España dejada atrás, prueba en sí mismo que este mecanismo psicológico de autodefensa no es eficaz. Es, en efecto, esta representación y existencia en contrapunto la que mejor simboliza, según Edward Said, la vivencia del exilio, pese a que sea la más dolorosa y perjudicial para la estabilidad emocional del individuo exiliado. Por tanto, el discurso de Masip, como representación textual de la vivencia del exilio se apoya, consciente o inconscientemente, en una tensión entre el pasado y

el futuro y es esta interpretación dialéctica la que le proporciona todo su significado. O como resume McClannan: "A dialectical critique of exile culture understands texts produced in this condition as a complex combination of concrete elements that are in tension, in the process of change, and interconnected" (39).<sup>44</sup>

Por último, el último rasgo inherente a esta nueva condición de exiliado, o sea, referente a su nueva condición, que Masip apunta es el político. Hace de la acción política parte esencial del individuo exiliado. Así afirma que "en suma, nosotros segregamos política del mismo modo ineluctable y fatal que el gusano de seda, segrega seda" (34). Una vez definida la acción política como cualidad ontológica del exiliado, Masip propone dirigir todos los esfuerzos hacia el restablecimiento del sistema republicano en España. Es decir, propone la lucha por la España demarcada por las fronteras físicas, aquella España definida como apéndice de Europa en la primera carta, desde una España Republicana imaginada que se extiende al margen de la España territorial, alegando que "la neutralidad es imposible porque a su modo es opinión también, como lo serían las defecciones si las hubiere"<sup>45</sup> (36). Masip defiende que una vez que el individuo es exiliado por razones políticas, la abstención o neutralidad políticas son incompatibles con su propia naturaleza. Así pues, según el autor no hay opción

posible para los exiliados ya que su actividad política para apoyar la causa republicana es inevitable. No obstante, al igual que la faceta política es esencial también lo son los dramas psicológicos que inevitablemente envuelven la existencia en el exilio. Como explica Sánchez Vázquez en su artículo "Fin del exilio y exilio sin fin" cuando el momento de regresar ya es factible porque han desaparecido las circunstancias que impedían el regreso, "Al cabo del largo periplo del exilio, escindido más que nunca, el exiliado se ve condenado a serlo para siempre" (47). Es decir, la condición del exilio una vez adquirida es ya inherente al individuo.

Además de definir la condición del exiliado dentro de unos parámetros individuales, Masip también trata de definir la nueva identidad utilizando al otro como espejo para crear su propia imagen. Así, el escritor se refiere a los mexicanos y a los otros españoles, es decir, a los franquistas, como referentes exteriores que precisa para definir la comunidad que conformarán los exiliados. Entre los mexicanos y los exiliados crea una relación agente-paciente, respectivamente, donde ambas partes se encuentran al mismo nivel. Así, hablando de México y de los mexicanos que les van a acoger afirma:

La República española representada por nosotros se les ha venido a casa y ahora la ven, la tocan, hablan con ella, estudian sus rasgos fisonómicos, perciben el olor de su alma, y

enjuician, enjuiciarán constantemente. Enjuiciarían aunque solo fuésemos lo que, en apariencia somos, espectáculo curioso por nuestro número y nuestra diversidad (36).

De estas palabras de Masip cabe destacar, en primer lugar, el hecho de recalcar la esencia política del exiliado, en concreto, su esencia republicana. En segundo lugar, se representa a sí mismo y a la comunidad como encarnación de la república. Los exiliados, pues, son presentados por Masip como imagen de una idea tan abstracta y homogeneizadora como un proyecto político. Las diferencias que, lógicamente, existen entre ellos, son mantenidas en la superficialidad y es precisamente en ese nivel superficial donde juegan un papel importante, ya que les hacen parecer exóticos ante los mexicanos<sup>46</sup>. Así pues, Masip propone un discurso, esta vez, identitario apoyado en la dualidad entre individuo y comunidad: por un lado, le interesa mantener la heterogeneidad de la comunidad proporcionada por las particularidades del individuo y, por otro, señala como esencial a la comunidad su adhesión unilateral a una ideología política.

En un grado muy diferente se establece la relación entre los exiliados y los franquistas. Mediante oposiciones excluyentes binarias, el autor esclarece la posición del exiliado frente al "traidor" (51) y marca las pautas de la conducta moral que ha de seguir el exiliado ofreciendo

frente a sus lacras nuestra sanidad moral; nuestra limpieza frente a su cochambre; nuestra dignidad frente a su envilecimiento; nuestras obras frente a sus destrucciones; siendo ejemplo de las virtudes de nuestra raza como ellos lo son de sus vicios (51).

Son sin duda estas palabras de Masip las que corroboran taxativamente la tesis de Sebastiaan Faber, quien afirma que Masip's world is divided in a relatively simple way into good/bad, true/false, sick/healthy, pure/impure. The ultimate good is incorporated by the Republic, a synecdoche for the best of the Spanish people, or the essence of Spanish national character. The traitors that provoked the Civil War represent the anti-Spain: ultimate evil (109).

Si bien el pensamiento de Masip es fruto inevitable de la situación individual por la que está atravesando en el momento de la escritura, así como también lo es de la Guerra Civil que dividió al país en dos frentes, este discurso apoyado en un sistema de oposiciones binarias elimina la posibilidad de una definición intermedia que refleje más certeramente la heterogeneidad de un grupo social. Pero, como señala Sophia McClannen: "much cultural theory rests on series of binary oppositions-between assimilation and dissimilation, identity politics versus multiculturalism, essentialism versus free will, etc" (260).

Por tanto, en cuanto al tema de la condición e identidad del exiliado en el preciso momento del comienzo de su existencia como tal, Masip expone en su discurso técnicas o estrategias para sobreponer el complejo de culpabilidad e inferioridad latentes y para intentar lidiar desde su perspectiva con una nueva experiencia vital. Además, en la mayoría de los casos, las soluciones propuestas atestan la superioridad moral de exiliado frente al otro, sea éste cualquier individuo que no pertenezca a la comunidad desterrada. Pese a que esta actitud, como observa Faber, contradice la ideología que se les presupone a los Republicanos, y también perjudica no sólo la integración sino la simple convivencia en México, la destrucción psicológica que conlleva para el individuo el exilio conduce inevitablemente a este tipo de reacción para tratar de aliviar la tragedia psicológica que, sin duda, les aquejaba.

#### 3.4. ¿Y...Dónde queda España?

Unida incuestionablemente a la identidad del yo exiliado se encuentra la problemática que surge a la hora de reelaborar una nueva idea de la patria abandonada. Desde el primer momento de su escritura, Masip es consciente de que tiene que aportar una nueva idea de España, para evitar que surja un sentimiento de culpabilidad en el exiliado. Sin embargo, al igual que sucede con el conflicto de la identidad, la solución que propone Masip

es compleja y contradictoria.

El procedimiento que utiliza el autor para lograr su objetivo es ofrecer un nuevo concepto de la idea de patria y, por tanto, de España, al margen de divisiones territoriales. Así, afirma que "para nosotros España no está encerrada en los límites de la piel de toro, apéndice del continente europeo. España está derramada por el mundo en tantos como corazones españoles andan desparramados por él"(9). Masip establece un concepto de patria más amplio e incluyente y que no se circunscribe a un espacio territorial. Es más, esa España demarcada territorialmente es descrita despectivamente- "apéndice europeo"(9). Masip, entonces, articula una idea de identidad española apoyada en un espacio creado a partir de unos lazos afectivos y que se halla fuera de los límites territoriales del país de origen. Sin embargo, no ofrece, por ahora, una definición precisa de lo que representa la idea de "corazones españoles".

Transformando, pues, la idea tradicional de España, Masip busca evitar que el sentimiento de culpabilidad cunda entre los exiliados republicanos. Además, les hace sentir más españoles haciendo del exilio una esencia del español, de ese "español" que remite a la patria creada en el discurso de Masip. Para McClannen, el nacionalismo cultural desempeña an important role for the cultural production of exiled

intellectuals. Insofar as exiles are challenging the official culture of their nation, they must argue for an alternative cultural nationalism (29).

Es precisamente en la carta tercera, titulada "La prueba del fuego y del oro," donde las imágenes de España y de la guerra son representadas utilizando dos metáforas distintas: por un lado, la guerra civil es representada textualmente como "un carnaval grotesco"<sup>47</sup> (28). Por otro, la guerra es metaforizada como una autopsia que se ha practicado a España "en vivo" (30). Al presumir que no existe un cadáver, la autopsia podría ser entendida metafóricamente como un procedimiento para manifestar en abierto la esencia, es decir, las vísceras, del país. En este caso, se entendería que esa esencia española se encuentra resumida en el mito cainita. Más interesante, sin embargo, me parece el analizar esta metáfora atendiendo al término "España". El escritor humaniza la idea de patria, al hacerla objeto de una autopsia. Como señala el crítico español José María Ridaó, refiriéndose al caso de Miguel de Unamuno, también aplicable a Masip en este contexto,

El 98 toma además del romanticismo la visión antropomórfica de los pueblos. Gracias a esta visión, los pueblos pasan a ser organismos con cabeza, tronco y extremidades; con miembros vitales y apéndices ociosos y prescindibles; con órganos sanos y otros

donde prospera la enfermedad y la gangrena (224).

José María Ridaó añade que es precisamente este discurso el utilizado por caudillos y dictadores ya que justifica la eliminación de ciertos constituyentes de la sociedad a favor de la salud del resto del organismo. Masip, pues, elabora un discurso alternativo al fascista del dictador vencedor, pero igual de totalitarista. Con todo, más que menoscabar la homogeneidad de su ideología, esta contradicción afirma la tesis de que el discurso resultante de los primeros momentos del exilio es, ante todo, contrapuntual.

Más llamativo aún es el manejo dialéctico que se hace de los adverbios deícticos "aquí" y "allí" para redefinir la construcción de una nueva idea de España que ya había perfilado: "España ya no está en un solo lugar, está en dos. Allí y aquí, y el último adverbio tiene una significación muy dilatada. Aquí quiere decir cualquier punto del planeta en donde haya un republicano español" (42).

Para Ugarte, el aquí del exiliado recuerda siempre un espacio en un allá y viceversa. Por lo tanto, el resultado es "an existence which resides somewhere between now and then, here and elsewhere. Nothing in the land of exile seems to have its own self-contained unity" (22).<sup>48</sup> Los deícticos adquieren una significación metafórica para redefinir los conceptos opuestos dentro y fuera desde la perspectiva del emisor, es decir, de

Masip, quien se incluye dentro de una representación, en este caso, de una España supra-territorial republicana. Como afirma el crítico francés Gaston Bachelard: "The dialectics of here and there has been promoted to the rank of an absolutism according to which these unfortunate adverbs of place are endowed with unsupervised powers of ontological determination" (212).

Así pues, Masip elimina la existencia de una España fascista, responsable única del exilio. Se observa por tanto el uso de un discurso que podría calificarse como hegemónico, entendido éste como el empleado, desde una posición de superioridad, para marginar o borrar a un grupo de individuos. Es en estos primeros momentos del exilio donde esta contradicción entre el pensamiento republicano liberal versus el discurso hegemónico y la paradoja de contemplar a un exiliado marginando al mismo grupo que le ha marginado a él encuentran su espacio.

Pero el problema surge cuando al tratar de eliminar de la conciencia la noción tradicional de España, también son eliminados los republicanos que por diferentes razones no salieron del país. Al evocar esta parte de España que hasta entonces había pasado desapercibida, Masip reconoce que la España imaginada a la que hace referencia y por la que han de luchar no es más que "una realidad desconocida" (58). O sea, desde el momento que abandonaron el país, la reconstrucción que

hacen de ella es altamente subjetiva ya que se apoya, primero, en la memoria y, segundo, en la necesidad de imaginar una patria que les permita el regreso. El objetivo de las dos primeras cartas consiste, precisamente, en erigir un concepto de España, de patria, siempre en términos abstractos, pero es en el momento de reflexionar pragmáticamente cuando el escritor admite que establecer una idea concreta sobre la patria es una tarea estéril.

Por tanto se aprecia que, en lo referente a este tema, existe una tensión entre el deseo de apresar la idea de nación dentro de unas coordenadas de pensamiento concretas y la conciencia de la imposibilidad de tal tarea cuando se piensa en términos prácticos.

Por otro lado, existe también una tensión dialéctica entre lo individual y lo colectivo que entreteje el discurso y que en este punto se hace explícita. Hasta ahora Masip ha tratado el exilio desde una perspectiva individual y, también, como categoría histórica española, es decir, estableciendo una relación entre el español individual exiliado en 1939 y el fenómeno histórico del exilio dentro del contexto español. Sin embargo, en el momento en que el concepto de patria ya aparece desdibujado, Masip incorpora al exiliado republicano como parte de "un fenómeno cósmico que nos exime de culpa y responsabilidad" (60). Así, además de reincidir en la inocencia

de los exiliados, califica al fenómeno del exilio de "cósmico". La utilización de este término denota la gran magnitud, así como, una indefinición espacial y temporal del exilio. Las coordenadas temporales y espaciales del cosmos son inaprensibles para el entendimiento humano, al igual que las del exilio, según Masip.

Asimismo, debido al origen del exilio republicano, la noción de patria que Masip promulga está basada en argumentos de carácter político. El escritor cree que España es, ante todo, una comunidad espiritual de republicanos españoles, como asegura en la carta quinta cuando afirma que España es una comunidad formada por corazones republicanos (52). Así satisface la necesidad de sentirse comunidad y dar continuidad a su existencia, lo que, en palabras de Edward Said "can lead exiles to reconstitute their broken lives in narrative form, usually by choosing to see themselves as a part of a triumphant ideology or restored people" (Sheyhan 149).

Como ya se ha visto, para llegar a esta nueva idea de España ha tenido que deconstruir la idea tradicional de las naciones apoyada en aspectos geográficos y así, poder ser convincente en su idea de una comunidad española republicana trashumante. En este sentido se puede hablar de que la escritura de Masip y la de los exiliados en general que comparten y especifican en su producción cultural esta misma idea, es una

escritura transnacional tal como la entiende Sheehan: "as a genre of writing that operates outside the national canon, addresses issues facing deterritorialized cultures, and speaks for those in what I call 'paranational' communities and alliances" (10).

Por otro lado, surge otra contradicción en lo referente a la noción de España, y de ellos mismos, si bien, menos perceptible. Por una parte, España es considerada como la madre que ha expulsado a sus hijos hacia América (13) adquiriendo matices que la caracterizarían, más apropiadamente, como madrastra. En este caso, España ya no sería aquélla por la que habían peleado, sino la que han abandonado, tomada por los franquistas. Por otro lado, cuando Masip habla del deber político que los exiliados han de tener con España, afirma que "mil cordones umbilicales nos unen todavía a ella y nos unirán mientras no los rompamos nosotros" (43) o, más categórico aún, "antes que hombre eres español" (71). Por tanto, se establece una tensión entre un sentimiento de rechazo hacia la patria y un deseo de afirmar su unión íntima con ella. Tan poderoso es ese deseo de considerarse parte de España que, incluso, llega a sentirse parte vital de los facciosos, así afirma en la carta quinta: "España nos mira amorosamente porque somos su alma; los felones nos miran, recelosos, porque somos su conciencia" (43). Esta voluntad incontrolable de afianzarse como español traerá

trascendentales consecuencias para la inserción en la cultura mexicana, pero complace psicológicamente a los expulsados ya que mitiga en ellos la sensación de desarraigo.

De esta obra de Masip, se desprende que es ineficaz restringir el concepto de España a unos conceptos políticos excluyentes y, lo más decisivo para los exiliados: desde el comienzo se aprecia ya una relación de amor-odio, de necesidad y rechazo que caracteriza a los exiliados en general y que hace su condición aun más compleja pero rica psicológicamente. Además, Paulino Masip muestra los procedimientos para construir y deconstruir un concepto que se creía tan estático como el de patria desde un discurso textual cultural. Así, se inserta dentro de una línea de pensamiento que creo muy adelantada para su época, al construir una idea de patria basada, más que en una definición territorial, en una especie de afinidad espiritual, o cultural, que supera las separaciones físicas. Si bien, debido al momento que se explicita en las Cartas, cualquier definición por categórica que aparente ser se contradice a sí misma. Por ello, creo que es más productivo esclarecer los mecanismos textuales utilizados, antes que aportar una serie de definiciones sin demasiada ligazón.

### 3.5 La realidad inmediata: vivir y convivir en México.

Además de la problemática surgida en relación con la patria

abandonada, otro discurso se abre a la hora de tratar el procedimiento de integración en la cultura de recepción. Especialmente en la carta titulada "América de cerca", Masip reflexiona sobre la realidad tangible que rodea al exiliado: la tierra de acogida. En esta carta, el escritor construye una imagen e idea de América Latina que se acomoda violentamente a la necesidad del exiliado de no sentirse extranjero. Para ello, Masip traza una imagen de Latinoamérica uniforme y compacta, es decir, utópica, eliminando las diferencias entre culturas tan diferentes como la cubana y la chilena, por citar dos ejemplos a los que el autor hace referencia como países de acogida. Así, el término que en todo momento utiliza es "América", recordando en cierta medida el discurso panamericanista del intelectual cubano José Martí<sup>49</sup>, quien construye una América tejida por lazos afectivos donde las diferencias entre las naciones se diluyen a favor de la gran comunidad.

Una vez que la diversidad cultural de Latinoamérica ha sido marginada de su discurso, procede a hermanar España y Latinoamérica apoyado en un ideal de hispanidad, hasta el punto que llega a afirmar que las únicas diferencias entre españoles y americanos son

ligeras modalidades prosódicas o sintácticas, no más acusadas de las que separan a un castellano de tierra de Burgos de un andaluz de Jaén o de Huelva e

infinitamente menores de las que existen entre  
castellanos y catalanes, o gallegos o vascos<sup>50</sup> (65).

Es evidente que para un exiliado la convivencia con un idioma diferente al nativo es la prueba más fehaciente de su extranjería. Sin embargo, el hecho de compartir un mismo idioma, el español, no es justificación suficiente para eliminar las diferencias que existen entre las diversas culturas a las que los exiliados fueron expuestos<sup>51</sup>.

Además, esta asimilación entre España y Latinoamérica, trae como consecuencia que la inclusión del exiliado en la nueva cultura sea aún más compleja de precisar. Es en el mismo texto donde surgen las contradicciones cuando Masip quiere precisar las guías que debe seguir el exiliado para insertarse en el nuevo sistema social. Por una parte, define al español y al latinoamericano como hermanos y, por otra, el español es "un pariente lejano educado en tierras extrañas" (69). La ansiedad originada por la tensión entre la necesidad de buscar modos de no sentirse extranjero y la evidencia clara de serlo marca esta parte del discurso.

Además, y como afirma Francisco Caudet, esta definición de la identidad del exiliado republicano recuerda inevitablemente el discurso del español colonizador (294). Tal vez, el propio autor reflexiona sobre este aspecto y por ello afirma que "estúpido sería que llegaras en una actitud petulante e

inadecuada de colonizador" (68). Pese a los esfuerzos de Masip por desarraigar esta idea de sus compañeros y de sí mismo, su propio discurso, tal vez, de modo inconsciente auspicia este pensamiento. Como apunta Caudet, "América seguía reducida - a pesar de esas buenas intenciones y de los consejos que daba a sus compañeros- a una plataforma para afirmar la obsesión, que el propio autor de estas cartas compartía, españolista" (285). Las divergencias y tensiones mencionadas reflejan textualmente el estado psicológico y emocional del individuo desterrado. Pero, también resulta interesante, como resultado de esa misma inestabilidad psicológica, analizar el manejo que Masip hace del concepto de "hispanidad" en las Cartas. El escritor establece una hermandad entre las diferentes culturas basada en motivos espirituales. Así asevera que "La tierra que produce hombres tan idénticos a mí en sus formas de expresión no me puede ser extranjera. Es mía como España es suya y ellos y nosotros somos matices de un alma común" (66). Es pues, una forma de pensamiento que ayuda a que los exiliados no se sientan extranjeros, facilitando así, de alguna manera, el trance por el que van atravesar y, además, como indica Faber en su artículo de 2002, solventa la preocupación por sentirse infiel a España:

For the exiled intellectuals, awareness of Hispanic unity quickly became a source of hope. Moreover, the idea that Spain and its former colonies formed one

cultural unity also helped mitigate possible conflicts of loyalty. It allowed the exiles to swear allegiance to Mexico without feeling that they were betraying Spain (172).

Sin embargo, aunque la idea que señala Faber puede subyacer en su pensamiento, Masip utiliza la idea de hispanidad como modo de crear un continuum en la vida del exiliado, evitando que se sienta expatriado. Además, Faber incide en la paradoja de que el concepto de hispanidad formó parte imprescindible del programa político de Franco. Si bien es cierto, creo que se debe señalar una diferencia fundamental. Franco, tras el concepto de hispanidad, perseguía la formación de un imperio basado en la unidad religiosa y en la expansión del monoculturalismo que el régimen dictatorial impuso. Por el contrario, el concepto de hispanidad utilizado por los exiliados, no se apoyaba en la religión, ni perseguía, de manera objetiva, la reconstrucción del imperio español, sino que es una estrategia psicológica para facilitar la integración de los españoles en América. Si bien coincide con el discurso franquista en la marginación de las minorías, no se trata aquí de los judíos, musulmanes o gitanos, como en el caso de la España franquista, sino de la población indígena de los pueblos latinoamericanos. Así pues, como sugiere Sánchez Vázquez, como consecuencia de la expansión de esta idea, los exiliados llevaron a cabo una españolización de América, ya

que

Busca, pues, el exiliado, lo común, pero al buscarlo pierde de vista la diferencia que está justamente en la tradición prehispánica, indígena, que la conquista en México ha cortado brutalmente. Lo que se busca, por tanto, es lo que hay de español en América (75).

Pero lo que no se ha de perder de vista es que los exiliados en Latinoamérica forman una comunidad minoritaria y marginada en muchos aspectos y ámbitos, mientras que el concepto de hispanidad explotada por Franco proviene, precisamente de un régimen que ostenta el poder, es decir, parte de un discurso autoritario. Además, las repercusiones de este discurso son indudablemente divergentes dependiendo de la posición desde la que se proyecta.

No creo que se deba incidir en el hecho de que Masip es incapaz de llegar a una conclusión específica sobre el problema que está tratando ya que al fin y al cabo se trata de un discurso a priori. Tal vez sea más acertado apuntar hacia el reflejo mismo de la ansiedad originada por su condición de exiliado y en el procedimiento psicológico que maneja para convencer de sus argumentos a sus lectores, tanto españoles como americanos.

Para Ugarte:

Vacillation, disequilibrium, ambivalence become the

mainstays of uprooted lives and displaced texts. One can regard the Derridian notion of difference [sic], perhaps, one of the most important contributions to philosophy in the latter part of this century, as a peculiarly appropriate allegory for exile. The sign itself has no locality; like exile it is groundless. He refers to the nebulous place or site of the exile as the locus of a linguistic activity, which he describes as a journey to nowhere (26-27).

### 3.6. ¿También el género literario se hace híbrido?

Por último, creo que es importante reseñar que estas contradicciones que se encuentran a lo largo de toda la obra, también se encuentran reflejadas en el momento de elegir el género literario a través del cual transmitir su pensamiento. Hasta ahora, ninguno de los estudios que tratan de las Cartas de un emigrado español ha abordado el tema de a qué género literario pertenece realmente este texto. Sin embargo, este aspecto es de gran importancia para la comprensión como un todo de la obra, ya que la opción por uno u otro género desvela la intención del autor y es reflejo de la situación personal que atraviesa. Siguiendo las indicaciones que Masip ofrece en el título, se debería considerar esta obra como un conjunto de cartas, pero mi lectura tiende a categorizarla como un género

híbrido, a medio camino entre la carta y el ensayo.

En principio, esta obra puede ser incluida dentro del género epistolar ya que está dirigida a un receptor específico: el grupo de republicanos exiliados españoles. Además, está marcada por su brevedad y por el tono cercano que caracteriza dicho género.

Por contrapartida, encasillar esta obra dentro del género epistolar per se reduce la interpretación crítica de la obra. Más que el aspecto informativo característico del género epistolar, las Cartas a un emigrado español tienen como finalidad convencer y persuadir al lector, dando a la obra así un tono más propio del ensayo. Como afirma Antonio García Berrio, en el ensayo la lengua sirve

para la comunicación del pensamiento y sus diversas facetas: Filosófica, religiosa, política, científica... por consiguiente, el propósito estético queda subordinado en este 'género' a los fines ideológicos, sin que quepa afirmar, no obstante, que aquél esté ausente por completo (218).

Así, creo que es más acertado caracterizar a esta obra como un género híbrido. Interpretarla de esta manera permite lidiar críticamente con las contradicciones encontradas en las cartas. Parece que esta propensión a encarar las Cartas como cartas proviene simplemente del hecho de que el autor eligió este

título para su obra. En mi opinión, nada impediría la lectura de las mismas si éstas hubieran recibido como título "Ensayos sobre el exilio". Así, la función epistolar de la obra respondería a intenciones que se localizan fuera de la obra misma, o sea, su finalidad se hallaría en el deseo de Masip de comunicar sus experiencias a otros individuos que están en su misma situación. Dado que la carta "puede utilizarse como cauce para la expresión didáctica" y "también puede poseer un valor meramente documental en relación con su emisor o destinatario" (García Berrio 226). Al mismo tiempo, la carta puede servir para descubrir aspectos íntimos de la personalidad artística que pueden esclarecer la obra propia literaria" (García Berrio 226). Sin embargo, el verdadero motivo de las Cartas, su información, reside en la escritura de experiencias interiores del autor que puedan servir de modelo al lector. Justamente, esta función ejemplarizadora es la que va a caracterizarla como ensayo.

En consecuencia, Masip crea, inconscientemente, un espacio nuevo para su escritura marcado por la inestabilidad de conceptos tradicionales, preestablecidos por una tradición de la cual se quiere distanciar. Como explica Sheyhan:

Understandably, narratives that originate at border crossings cannot be bound by national borders, languages, and literary and critical traditions. Born of crisis and change, suffering alternatively from

amnesia and too much remembering, and precariously positioned at the interstices of different spaces, histories, and languages, they seek to name and configure cultural and literary production in their own terms and to enter novel forms of inter/transcultural dialogue" (4).

Así, considerar las cartas como un género híbrido encajaría con la propia esencia no-convencional de la escritura, espejo del contexto personal de su autor. Si en estas cartas conceptos como españolidad, mexicanidad, identidad, patria etc. aparecen despojados de su solidez tradicional, lo mismo sucede con el género literario utilizado.

El denominar el escrito de "cartas" atiende sin embargo a una necesidad bastante clara en la mente del autor: Romper la barrera entre el intelectual y la masa de exiliados sin voz. Durante muchos años, se quiso diferenciar el exilio español en México del exilio en Francia. Al primero se le dio el calificativo de intelectual, mientras que al segundo se le catalogó como un exilio obrero. La crítica más actual trata de desmentir este estereotipo. Caudet, por ejemplo, dice que persiste aún toda una serie de lugares comunes y malentendidos sobre los grupos sociales que se quedaron en Francia y los que se trasladaron a tierras americanas. En buena medida, el fundamento de todo ello es un cúmulo de infundios, propalados

por viejos rencores y por la desinformación (235).

México no fue una excepción, a pesar del interés del presidente Lázaro Cárdenas por "repoblar con sangre fresca" la universidad de su país.<sup>52</sup> Lo más probable, sin embargo, es que una misma cantidad de intelectuales y obreros fuera compartida por los diferentes países de acogida. En todos estos países, incluido México, los escritores tendieron a querer ser la voz de la masa exiliada. Para ello, algunos, como es el caso de Masip, buscaron una expresión directa de sus ideas y presentarse como portavoz para los "exiliados de a pie".

Este intento trae en sí mismo una contradicción en el caso particular de Masip. Por una parte, siente el deseo y deber moral de instituirse como guía y dirigente moral de sus compañeros de exilio, pero por otra, no quiere hacerse destacar como intelectual, al que se le presupone una categoría superior. Así, si a través de su escritura Paulino Masip intenta inscribirse en el discurso libertario y popular de su época, arrastra con su posicionamiento modelos del escritor conductor de masas, influido por Ortega y Gasset<sup>53</sup>. El filósofo madrileño inspirado por el escritor regeneracionista Ramiro de Maeztu creía que la solución a la decadencia por la que estaba atravesando España, era fomentar la aparición y educación de minorías intelectuales, responsables y educadas en la ciencia para que dirijan a la gran masa social hacia el progreso moral y

técnico. El papel del intelectual sería, pues, dirigir a esas masas desde una posición superior pero respondiendo a las necesidades que éstas presentan. La influencia de Ortega y Gasset, aparte de en la cultura o culturas del exilio, influyó notablemente en los intelectuales de la II República, grupo en el que Masip ocupó un puesto privilegiado. Por ello, cabría afirmar que la literatura del Nuevo Romanticismo, es decir, la de la década de los treinta, se podría definir como el reflejo de las luchas interiores de los intelectuales provocadas por el pensamiento de Ortega, por un lado, y el de los intelectuales de izquierdas más revolucionarios, por otro, especialmente a partir de 1933<sup>54</sup>.

Las Cartas a un emigrado español están marcadas claramente por esta situación híbrida no sólo respecto al posicionamiento del escritor, sino también entre la escritura informativa y ejemplar.

La cuestión del género y el papel del intelectual se encuentran intrínsecamente relacionados en esta obra de Masip. Cuestionamientos sobre uno de estos componentes llevan a respuestas del uno sobre el otro, dando a la obra una unidad en torno al concepto de hibridación.

### 3.7. Conclusiones

Dentro de la trayectoria literaria de Masip, las Cartas a

un emigrado español ocupan un hito imprescindible para comprenderla en toda su complejidad y riqueza. Las ideas sobre las que reflexiona abiertamente en esta obra son las que de un modo u otro van a caracterizar toda su obra literaria posterior. Ellas suponen una ruptura con su obra anterior en cuanto a la forma pero significan una evolución lógica si se atiende a la temática. De reflexionar metafóricamente sobre el exilio interior o (auto)-exilio se pasa a especular sobre el exilio territorial y sus complejidades que el escritor está experimentando de un modo directo. Es decir, aquí se encuentran desnudos de ornamentos literarios los conflictos que van a generar su obra posterior. Todo lo que sigue a esta obra está impregnado de conciencia política y social en la que él se ve envuelto por necesidad, debido al cambio brusco que ha sufrido su status de ciudadano y de intelectual.

Dicho hito se manifiesta aún más por el hecho de que es un tipo de escritura que no se va a repetir en la obra de Masip, dándole así una especificidad única. En efecto, este carácter singular de la obra podría ser extrapolado para toda la producción del exilio, pues es, seguramente, el único testimonio que tiene lugar en el momento preciso de transición al exilio, o sea, producida en un periodo de inestabilidad en la vida del escritor y del ciudadano. Es más, se ha de tener en cuenta que fueron escritas cuando aún el exilio republicano estaba a punto

de producirse en masa. Es decir, Masip se dirige a un interlocutor que aún no existe per se, sino que se reduce al escaso número de individuos que, en su misma situación, le acompañaron. Si, por un lado, marca el momento de ruptura con la sociedad y la tradición que le servían de fuente inspiradora de su obra, por otro lado también marca el momento justamente anterior a la apertura a una nueva sociedad. Es inevitable decir que la obra posterior de Masip estará altamente influenciada por nuevas visiones de vida derivadas del hibridismo provocado por la vida en otra cultura. Por eso, las Cartas representan este instante de predicción de las preocupaciones con que tendrá que bregar para reestructurar la posición de intelectual que ocupaba en su país de origen.

Por otro lado, al tratar de conceptos abstractos generales, tales como patria, nación o identidad del exiliado, las Cartas a un exiliado español se diferencian de otros textos que reflejan preocupaciones más específicas y, por ello, incluyen al Exilio Republicano Español dentro de una tradición cultural más amplia del exilio a escala mundial. A diferencia de otros escritores españoles exiliados que trataron en sus textos la problemática generada por la condición del exilio dentro de un marco de españolidad excluyente<sup>55</sup>, centrada en preocupaciones referentes solamente a España, se podría decir que Masip defendió una actitud más humanística y ontológica, preocupándose por el ser

destituido de su identidad.

Por último, hay que señalar que en este texto no se han de buscar respuestas concluyentes, específicas a las cuestiones planteadas por Masip ya que en varias ocasiones se aprecia cómo el pensamiento del autor es confuso e, incluso, contradictorio. Más que a las respuestas, sería más oportuno prestar atención a los interrogantes aquí plantados para poder establecer los conflictos más preocupantes para el individuo en el camino al exilio. Además, Las Cartas son el reflejo de un momento de transición, de cambio drástico en la existencia del escritor. Es precisamente esta inseguridad reflejada en el discurso la que proporciona veracidad humana e intelectual a este texto.

CAPÍTULO CUARTO. UNA NARRATIVA EN EL EXILIO: DE QUINCE LLEVO UNA Y LA TRAMPA.

#### 4.1 Introducción.

La cuestión de la representación no es nueva en el campo de la crítica literaria. Bien al contrario, ella continúa siendo desde hace algún tiempo lo que permite al crítico de establecer una especie de "acuerdo" con el texto analizado. Esto se hace más evidente cuando el análisis sobrepasa el texto singular y se relaciona con una multiplicidad de textos que, aparentemente, tratan de diferentes aspectos de la realidad humana. Respetando la división tripartita de la semiótica sobre la idea de la representación textual -es decir, la división clásica icono, símbolo e indicio<sup>56</sup>-, este estudio utiliza un principio de indicio para una mirada en conjunto de la obra cuentística de Masip. El indicio utilizado es el del exilio y pretendo analizar cómo este indicio se representa textualmente ya que, guardando siempre un valor "existencial" en la vida de un autor, el exilio tiene necesariamente sobre su literatura un valor de causa y efecto tal como apunta Malcolm Compitello.

Son dos los libros utilizados aquí: De quince llevo una y La trampa y otros relatos. En lugar de tratar la estructura de cada uno de los libros, tomaremos la opción de mantener la temática del exilio como centro representacional al cual se

refieren todos los cuentos aquí estudiados. Por una cuestión de organización, estudiaremos los textos por orden cronológico, buscando poder analizar y evidenciar la relación "existencial" y de representación narrativa de Paulino Masip vis a vis con la condición llamada exilio. El hecho de mantener el orden cronológico cobra importancia para poder averiguar cómo la condición de su autor evoluciona en el tiempo.

#### 4.2. De quince llevo una. Una primera narrativa en el exilio.

De quince llevo una reúne una serie de cuentos que Masip escribió poco después de salir de España, concretamente en 1949. El corto periodo de tiempo que le separa de la guerra civil española y de sus consecuencias, en particular, de su destierro, hace que en estos relatos aún esté muy viva la imagen y la memoria de España y que se cuestione, asimismo, los valores morales de sus compatriotas. Es por ello, que la mayoría de los relatos recogidos en este volumen están ambientados en España y sus personajes representan, en lugar de individuos, tipos españoles. El indicio de la idea de exilio está presente indiscutiblemente en cada uno de los cuentos.

Los diez cuentos que componen originalmente De quince llevo una conforman un hilo narrativo cuyo eje central gira en torno a la guerra civil y que puede estructurarse del siguiente modo: en primer lugar, aquellos relatos en los que Masip critica

irónicamente la estatura moral de los hombres españoles recurriendo al tema del adulterio, es decir, a la traición como valor simbólico. En segundo lugar, se encuentran los relatos que presagian la guerra civil y que retratan dramáticamente sus consecuencias. En tercero, los cuentos que desarrollan temáticamente la superación de trabas morales, principalmente el complejo de culpabilidad, para lograr la felicidad. Por último, analizo el único relato que, ambientado ya en México, refleja el problema de la invisibilidad dentro de una sociedad excluyente y el conflicto para crear espacios para todos los individuos que la conforman. Esta secuencia de análisis supone una ruptura del orden con que Paulino Masip los publicó, sin embargo creo que aporta un sentido más completo a las narraciones manteniendo en perspectiva la temática del exilio<sup>57</sup>.

4.2.1. La relación traición-España. Representación del hombre español.

Los cuentos "Dos hombres de honor" y "Noche buena en el tren" tienen como protagonistas a tres hombres cuyas relaciones sentimentales se asientan en la hipocresía y la traición. El primero de ellos, cuyo título recuerda los dramas de honor del Siglo de Oro<sup>58</sup>, se ubica en 1934 en un viaje en tren desde Madrid al norte de la península. Un magistrado y un juez relatan respectivas historias de amor elogiando su sentido del honor. El

primero de ellos, se enamoró de la mujer de su mejor amigo, "casi hermano" (La trampa 56). Ante el conflicto moral que se le plantea decide romper la relación con el amigo para no sentir culpa por traicionarle. Poco después de que la relación fraternal se rompe y el magistrado le es infiel con su mujer, el amigo se suicida. Pese a ello, el magistrado se siente orgulloso de su caballeroso sentido del honor español.

El simbolismo establecido aquí nos remite de inmediato a la noción de "deseo triangular" que según René Girard en Deceit, Desire and the Novel, define el hilo conductor básico de casi toda narrativa literaria. "Víctima" de un deseo que envuelve a otras dos personas, el magistrado intenta, en la conversación con el juez, buscar excusas para justificar la disputa amorosa con su mejor amigo. La disputa fraterna, y el conflicto moral consecuente, podría, en términos de triangularidad girardiana, ser fácilmente utilizada como metáfora de la guerra fratricida española, en torno a un mismo deseo- "An irresistible desire to desire what others desire" (12). Al mismo tiempo, la diferencia entre el magistrado real y la persona altruista que al magistrado le gustaría ser con relación al deseo -configurando así la triangularidad interna del personaje -simboliza el comportamiento del español en lo concerniente a la guerra civil. Sin embargo, su opción de dejar la "relación" con la esposa del amigo para no sentir culpa y, al mismo tiempo, sentirse

orgullosa de su sentido del honor, apunta hacia el hecho de que el abandono de una situación puede servir, por un lado, como solución, y, por otro, como una forma de hipocresía.

El entendimiento de la hipocresía en los textos de Masip es capital para el análisis del simbolismo de la guerra civil y de su situación en el exilio. La "opción" del exilio guarda en ella misma la impresión de haber abandonado una patria en una situación complicada, no solucionada. Para poder vencer ese sentimiento de culpabilidad, el escritor necesita explicar las causas de su deserción del país. Por lo tanto, se trata de una discusión importantísima para el propio Masip, pues, como recuerda Walter Benjamín: "the best place of the novel is the solitary individual, who is no longer able to express himself by giving examples of his most important concerns, is himself uncounseled, and cannot counsel other" (87).

Por eso mismo, también se personifican en el texto la hipocresía y la falta de escrúpulos morales de este tipo de hombres. El magistrado informa en su narración que como consecuencia del adulterio, "a los nueve meses justos de la muerte de Joselito<sup>59</sup>, tuvo un niño. Afortunadamente sólo vivió unas horas" (La trampa 86). Además de dejar patente la nula calidad moral de este hombre, la muerte de este niño simboliza la infructuosidad del adulterio así como la muerte inmerecida de los inocentes. La traición entre hermanos guarda indudablemente

un tono metafórico referente a la guerra civil española, donde, al igual que en el relato, tampoco hubo vencedores, ni frutos provechosos, sino muertos inocentes.

La historia narrada por el juez añade a los conceptos de traición e hipocresía la falta de visión moderna del hombre español así como la incapacidad para analizar la realidad desde una perspectiva exterior a sí mismo. El juez conoce a una joven muchacha a la que todos califican indistintamente de frívola. El joven decide, entonces, mantener relaciones sexuales con ella. Cuando ambos se despiden del reservado, la joven le confiesa que le ha utilizado para que la desvirgara. Debido a que nunca había mancillado a una dama, el juez reacciona violentamente contra la joven por haber manchado su honor. La culpabilidad de lo ocurrido es transmitida, en efecto, al Otro que sufrió las consecuencias del acto. La hipocresía del juez se hace aún más explícita cuando sentencia que "yo era sano, yo lo era puesto que el agua lustral del sacramento de la Penitencia en la que echaba a puñados la sal de mi fervorosa contrición me quitaba las manchas de mis desfallecimientos" (La trampa 76).

La hipocresía escondida tras la máscara de la falsa religiosidad, así como un sentido del honor de raíz patriarcal y la incapacidad de reflejarse en el otro son los vicios de los hombres españoles que Masip presenta en este relato irónicamente y que precipitaron la guerra civil. Así, estos dos cuentos

sirven como metáforas de las temáticas que serán utilizadas por Masip en todos sus cuentos para perfilar el análisis de algunas "verdades morales" importantes para él. Como sugiere Genette en Figures I: "Le principal ornement du discours, c'est la figure: les thèmes de véritéz morales, figuréz par des métaphores et des comparaisons emtriantées au domaine des réalités physiques" (172).

Siguiendo un argumento similar, "Noche buena en el tren" se sitúa dentro de este apartado en el que Masip critica irónicamente a sus compatriotas españoles. En este relato, también ambientado en un tren<sup>60</sup>, se subvierte la figura mítica del donjuán<sup>61</sup>. Su protagonista decide conquistar a una mujer que, irónicamente, le elige como víctima para engañar a su marido. Ante tal comportamiento por parte de la mujer, el hombre se siente desubicado y se niega a participar de tal treta. Irónicamente, el dilema moral que se le presenta no se relaciona con el comportamiento de la mujer ni con su actitud hacia ella, sino que teme "mucho que mi omisión fuera pecado de vanidad imperdonable en un hombre a quien le gustan algo más que llenitas sin llegar a gordas como me gustan a mí..." (La trampa 79). Como se desprende de este comentario final, su cerrazón y machismo le impide proyectarse a sí mismo en el otro, en este caso una mujer. Esta falta de entendimiento y reconocimiento del yo en el semejante lleva al resquebrajamiento de la identidad

que se creía consolidada. Al igual que en el anterior relato, Masip imputa las causas de la guerra civil a la falta de empatía no sólo con el otro, sino también con el individuo mismo.

Por otro lado, Masip refleja no sólo las lacras morales que condujeron a la confrontación bélica, sino también la idea de decadencia del poder de España y de la falsa noción de imperio español. Para ello, envolviendo su relato con reminiscencias teatrales del Siglo de Oro, maneja los iconos simbólicos que representan españolidad representados en el torero y en el donjuán. Sin embargo, estos símbolos no se configuran en su apogeo, sino en su declive. Así, el nudo de la narración del juez, en el primer cuento, tiene lugar el día de la muerte de Joselito, y el segundo representa a un donjuán engañado y manipulado por la mujer.

Siguiendo una semejante perspectiva, "El apólogo de los ajos" demuestra la incapacidad de los españoles para admitir las semejanzas existentes entre ellos cuando se encuentran uno frente al otro. El protagonista, un abogado matrimonial, confiesa que su secreto para reunir parejas a punto de divorciarse, consiste en resaltar sus similitudes, en lugar de insistir en las diferencias. Su método proviene de la reflexión sobre su propia experiencia y su carácter. En el pasado, el abogado, un hombre fascinado por los ajos, se encontró con una joven a la que pretendía seducir. Sin embargo, el olor

pestilente del aliento arruinó su propósito. Pasado el tiempo, la mujer acudió a su despacho para tramitar su divorcio. Gracias a la conversación que mantuvieron, el abogado descubrió que la joven también estaba fascinada por los ajos y que, por temor al olor de su propio aliento, no se acercó al hombre. Así pues, una afinidad, el gusto por el ajo, los separó definitivamente por inseguridad y miedo a aceptar sus gustos. Después de esta vivencia ambos renunciaron a los ajos, es decir, a uno de sus mayores placeres.

Por una parte, se puede analizar este cuento desde una perspectiva cuyo foco temático es la relación de parejas. En este caso, Masip ofrece una lección cuya moraleja consiste en insistir en la necesidad de tener confianza en sí mismo para poder entablar una relación madura. Por otro lado, la interpretación de este cuento adquiere otro significado, si se analiza el ajo como símbolo del imperialismo de las culturas mediterráneas<sup>62</sup>. Interpretación que se justifica atendiendo a las palabras del protagonista: "Oliendo a ajo los soldados romanos forjaron el Imperio, y con un diente de ajo untaron los labios del recién nacido Enrique de Navarra, que llegó a ser rey de Francia" (De quince, 131). El protagonista desarrolla su afición por este alimento como una respuesta psicológica a su necesidad de reafirmar una ilusión de poder y superioridad. Sin embargo, su debilidad de carácter le lleva a renunciar, por temor a la

opinión del otro, a su identidad, conformada por sus gustos. Como resultado de esta negación de sí mismo el protagonista naufraga en su intento conquistador. La perseverancia en un ideal de imperialismo anacrónico engendra el fracaso de las relaciones con el otro. Con este texto Masip vuelve a advertir, al igual que en las Cartas, sobre el peligro que supondría para los españoles identificarse como unos nuevos colonizadores en México y hacer gala de pertenecer a un imaginado Imperio Español.

En los tres cuentos analizados anteriormente se aprecia un hilo de unión entre ellos: la crítica, desde diferentes perspectivas, a la idea de imperialismo español. En el primero de ellos, el relato consiste en una parodia de los dramas de honor del Siglo de Oro, obras concebidas en su tiempo para propagar entre el pueblo los ideales morales del imperio tales como el honor. En el segundo, aparecen dos representaciones simbólicas de lo que se concibe como españolismo, es decir, el torero y el donjuán. Sin embargo, ambas figuras aparecen en este texto en su ciclo de decadencia. Por último, en "El apólogo de los ajos", Masip invalida el concepto de imperio relacionándolo arbitrariamente con los ajos. Por tanto, se aprecia una degradación vertiginosa de dicha idea. De la literatura del Siglo de Oro español, se pasa a la representación de la idea de "lo español" a través de unos iconos culturales presentados en

decadencia para concluir con la asociación gratuita con el ajo, un alimento caracterizado por su mal olor.

#### 4.2.2 La reconstrucción de una guerra civil.

Las motivaciones de la guerra, las divisiones anticipadas ya en las anteriores narraciones, se conforman como los ejes sobre el que giran "El alfar" y "Memorias de un Globe-Trotter", metafóricamente en el primero, explícitamente en el segundo. En el primero, un hombre viejo se encuentra en la plaza de un pueblo vendiendo los artículos de barro que su hijo ha producido lleno de dolor y padecimiento, tanto físico como espiritual. El padre se encarga de venderlo pero nunca consigue buenas ventas debido a su flaqueza de voluntad y ánimo. Un cierto día, llega un grupo de jóvenes con las pretensiones típicas de la clase media urbana en un pueblo. Cegados por su pasión por la destrucción deciden comprar toda la mercancía del anciano para destruirla. Él les vende todo lo que está exponiendo, creyéndose un hombre afortunado, sin embargo, cuando observa que el único propósito de los jóvenes era destruir el trabajo que había hecho un ser humano, se arrepiente y augura la catástrofe que se aproximaba. Afirma "que las personas capaces de cometerlo serían, cualquier día, capaces de asesinar a sus propios hermanos por la misma monstruosa necesidad de ahogar el tedio de sus almas vacías" (La trampa 107).

Al poco tiempo la casa del anciano es destruida, "era la guerra civil" (La trampa 108). Este vaticinio nos remite al concepto de "ensalvajamiento" creado por el poeta martinico Aimé Césaire en su Discourse on Colonialism para explicar la caída de Europa como un todo en los horrores de la II Guerra Mundial. Como el poeta, Masip nos lleva a meditar sobre los pequeños actos sociales, considerados de poca importancia para el conjunto de la sociedad, pero que acaban por mostrarse como un indicio de un mal mayor, provocado por una debilidad moral en la estructura misma de la sociedad.

Con la ayuda de la distancia temporal, emocional y física, Masip es capaz de representar metafóricamente el acontecimiento que le causó el exilio. La guerra es analizada como resultado inevitable de la corrupción moral de la juventud, principalmente urbana. Sin embargo, como se concluye del análisis de los relatos incluidos en la anterior categoría, se puede deducir que es la decadencia moral de los españoles pertenecientes a la clase media-alta ilustrada y alejada de las raíces culturales del pueblo la causa el desencadenamiento progresivo de la beligerancia que desembocó en la guerra civil. Como se puede apreciar a través de sus textos literarios escritos en el exilio, Masip no atribuye las culpas a ideologías políticas sino a un concepto más abstracto, a la moralidad<sup>63</sup>. En este sentido hay que tener en consideración que el exilio republicano español

se caracterizó por la diversidad de clases, de profesiones y de militancias políticas de sus componentes. Con este procedimiento dialéctico, Masip establece una jerarquía de carácter moral entre los causantes y las víctimas de la guerra y, al mismo tiempo, incluye a todos los exiliados dentro de una misma categoría, al margen de militancias políticas. Como afirma la crítica Amy Kaminsky, el escritor en el exilio, para luchar contra su sentimiento de culpa, "justly claims a moral high ground from which to exhort an international community to pay attention to events in their homelands" (15). De este modo, el sentimiento de culpabilidad por haber abandonado la patria se borra y, el mismo tiempo, dota a su discurso de cierto poder ante una nueva audiencia.

La narración autobiográfica<sup>64</sup> del segundo relato que especifica la guerra, "Memorias de un Globe-Trotter", se ubica en un espacio lejano, Bélgica, y en un tiempo que no coincide con la guerra civil española, 1927. Esta elección de lugar y tiempo es interesante ya que remite a la noción de Hubert Aquin de que la problemática del escritor exiliado no está necesariamente en escribir historias que estén situadas en su tierra natal sino, al contrario, en "assumer pleinement et douloureusement toute la difficulté de son identité" (96). Hans es un joven cerrajero que vive en un pueblo tranquilo que no requiere de su oficio ya que los habitantes confían entre ellos. Por ello, el joven disfruta

de la ociosidad de la vida consistente en mirar a las mujeres y beber cerveza en la puerta de su taller. Repentinamente la guerra llega al poblado<sup>65</sup> y, como consecuencia, los habitantes pierden la confianza en sus vecinos. Hans, perdida la inocencia de la vida anterior a la guerra, decide huir de su comunidad y convertirse en un trotamundos en un intento por recuperar una vida agotada. Al final de su relato, señala que "Cuantos más días pasan y más tierras ando menos esperanzas tengo de encontrar mi silla y mi jarro de cerveza y los ojos azules que me miren amorosamente. Pero no puedo detenerme..." (La trampa 62). Hans se transformó, al igual que el propio Masip, en el extranjero de sí mismo analizado por Julia Kristeva: aquel que tiene una herida secreta, muchas veces desconocida para él mismo, y que le hace vagar por el mundo. En este relato, Masip insiste en la idea de que la guerra origina una ruptura no sólo en la identidad del yo, sino también en su identificación con el otro. El individuo no se refleja más en su semejante, lo que origina una aprensión hacia el vecino que termina por destruir una población entera.

Por otro lado, la huida, expresada aquí como una decisión voluntaria, en búsqueda de una continuación de la existencia anterior a la guerra, origina una contradicción interior sin solución entre un sentimiento de desarraigo de su patria y la imposibilidad de arraigar en otra comunidad. Permanecer lastrado

a un ideal e vida que ya no existe más incapacita al individuo para encontrar su espacio mientras no sea capaz de olvidar su vida anterior. La búsqueda de la continuidad de una existencia que ha sido quebrada por el desplazamiento conlleva una impresión de erratismo imposible de borrar. Como afirma Sheyhan, al analizar la producción literaria del escritor indio Salman Rushdie y otros escritores exiliados,

They express the sentiment that neither a return to the homeland left behind nor being at home in the host country is an option. They need an alternative space, a third geography. This is the space of memory, of language, of translation (15).

Conviene también recordar que el propio título del cuento "memorias" conlleva en sí mismo un fuerte significado para el hombre de literatura, ya que el género de la memoria se relaciona directamente, como lo indican García Berrio y Huerta Calvo, a la idea de recuperación del pasado (227), de reconstitución de la vida fragmentada.

Realizando una lectura biográfica de este cuento, es decir, identificando a Masip con el protagonista se podría afirmar que, transcurrida una década en el exilio, Masip ha sido capaz de crear un espacio que le proporcione la estabilidad necesaria para poder desarrollar su actividad como escritor. Sin embargo, las negociaciones llevadas a cabo para construir dicho espacio

han supuesto ciertas renunciaciones de su vida anterior en España. La negación a esta acomodación es la que origina un sentimiento de vagabundeo que convierte a Hans -y tal vez al propio Masip - en un ser incapacitado para asirse en otro lugar.

Mediante la narración de un ejemplo negativo, Masip transmite a su público, en su mayoría compuesto por exiliados, una clave afirmativa necesaria para poder construir un lugar propio en una sociedad ajena. La narración entera se convierte así en una lítote que cuestiona la representabilidad tradicional del signo lingüístico y, más aún, de la manera de representar la realidad. Como señala Joanna Zach-Blouska:

A writer who finds himself outside of his own society is bound to undergo a process of gradual transformation; otherwise he would either vanish or become sterile. Gradually, he becomes used to the society in which he lives and his knowledge of everyday life in the country of his origin changes from tangible to theoretical (150).

Es decir, el sentido de identidad en relación con la tierra de nacimiento acaba siendo consolidado en el nivel de la narrativa. Sólo el tercer espacio de la literatura re-ubica al escritor exiliado, analizando su pasado, reconstruyendo su presente y proyectando, otra vez, un futuro posible. Es justamente el futuro el centro de la discusión, desde puntos

de vista diferentes y contradictorios de la realidad de "Chiquillos ante el mar", en el que unos niños dialogan sobre sus deseos futuros sentados a la orilla del mar. Todos ellos imaginan el mar como albergue de sus fantasías sobre piratas y capitanes de barcos. Indudablemente, la complejidad y peligrosidad del mar están camufladas y los niños no alcanzan a comprender su verdadera esencia.

La visión del mar representa por una parte, el temor hacia el más allá, hacia lo desconocido, y por otra parte, la atracción hacia lo inmenso inexplorado. Es una realidad que ofrece dos caras: por una parte, la posibilidad de hacer realidad los sueños y, por otra, el peligro de ser devorado por él.

Pese a que el anterior cuento se pueda considerar como un texto que, sin tener relación con el exilio, remite a su autor a momentos idílicos de su infancia, pensar en el exilio es casi de una condición sine qua non ontológica. Carola Kaplan discute en su texto "The spectre of nationality" la necesidad que sienten los expatriados de "explaining and justifying in both their lives and their fiction their apparent desertion of homeland," teniendo que encarar una necesidad de "reply to the unvoiced reproach" de que ellos deberían, a pesar de las dificultades, haber quedado en su país y haber intentado corregir "the faults of the societies they left behind" (37). Así, a partir de esta

perspectiva, se puede arriesgar que todo planteamiento por parte de Masip en términos morales termina siempre en un intento por comprender su propio comportamiento, en relación con sus acciones durante la guerra civil española. Este análisis perspectivista sobre una misma realidad se manifiesta en los cuentos que especifican la problemática moral originada por el quebrantamiento de determinados parámetros morales y religiosos que impiden el desarrollo pleno del individuo. Analizando esta temática desde la perspectiva del exilio, se puede deducir que estos relatos buscan exorcizar el complejo de culpabilidad generado en el intelectual exiliado por haber abandonado a la patria.

4.2.3 La culpabilidad acecha. Guía de auto-ayuda para superarla.

El primero de los relatos del libro, siguiendo el orden inicial de publicación, se titula "De quince llevo una". Instalado en Francia, Modesto, originario del interior de España, se enamora de Marcelle, una joven francesa dueña de una tienda de ropas para caballeros. Ambos inician una relación sentimental que poco después se formaliza en un compromiso. A los pocos días, Modesto sorprende a Marcelle en una infidelidad. La joven francesa reacciona con pesadumbre al contemplar la reacción iracunda del español y asegura que su prometido no debe criticar su comportamiento ya que le ha sido infiel tan sólo una

vez en quince días. El español estupefacto ante tal respuesta comienza a hacer cálculos y llega a la conclusión de que la reflexión y la actitud de la mujer no son tan injustas para él, ya que, al menos, le permite disfrutar de ella, y decide continuar adelante con el matrimonio<sup>66</sup>.

En este relato, una vez más, Masip utiliza el recurso de las relaciones de pareja<sup>67</sup> para metaforizar una reflexión más abstracta: la búsqueda, normalmente infructuosa, de la felicidad absoluta en lugar de disfrutar de pequeñas felicidades. Tomando en perspectiva el contexto del exilio, este cuento puede analizarse como una lección moral del autor para sus compatriotas exiliados que ansían una felicidad plena, que consistiría en su vuelta a España, en lugar de aprovechar la oportunidad que se les ha brindado en el país de acogida para iniciar una nueva vida. Al igual que Masip indica en las Cartas, los españoles exiliados con él, deben agradecer que, al menos, están vivos después de una guerra civil. El exilio es considerado, por tanto, desde una perspectiva positiva, ya que permite la supervivencia del individuo. Pues, como explica Milbauer, si, por un lado, el trasplantado es el guardián de experiencias pasadas, por otro, debe confrontar nuevas realidades. Como afirma: "His survival depends on his ability to resolve this dichotomy in exile existence"(123). Así, el fenómeno del exilio implica irremediablemente un renacimiento

cultural sin el cual el exiliado se agota.

Otro asunto relacionado con la problemática del exilio al que se refiere Masip en este cuento es la pérdida del referencial lingüístico, dato importantísimo para la explicación de la vida en sociedad. Modesto, de quien no se especifican en la narración las causas de su desplazamiento a Francia, sufre de la dificultad de recordar expresiones lingüísticas que articulen un pensamiento. En un momento de tensión psicológica producido por su enamoramiento repentino, Modesto siente una angustia Parecida a la que se padece cuando uno se quiere acordar de una palabra o del nombre de cierta persona y no puede; y es la peor de las angustias porque no tiene asidero al cual agarrarse, ni resorte que tocar, aunque sea para producir la catástrofe; angustia colgada en el vacío contra la que nada puedes sino esperar a que se deshaga sola por un golpe súbito de luz que tampoco sabes de dónde ha de provenir, ni conoces conmutador que la produzca (De quince llevo una 9).

Es evidente que la claridad de pensamiento con la que el autor expone esta angustia deviene de su propia experiencia como exiliado y escritor. Domnica Radulesco, que al igual que Masip es una intelectual exiliada, explica en su trabajo "Theorizing exile" el mecanismo de la memoria en el caso de los exiliados. Éste está basado en la retroalimentación, es decir, una memoria que se alimenta de sí misma ante la ausencia del referente real

(189). Por ello,

the tragic level of exile from the point of view of the drama of memory consists in the perpetual failure of memory to re-create the experience of homeland, doubled by its failure to forget those experiences and thus liberate the psyche from that painful duality

(190).

Por tanto, se aprecia una relación que se podría calificar de masoquista entre el deseo por parte del escritor de recordar un pasado y la frustración continua y dolorosa que se obtiene al reconocer que la memoria ya no es efectiva para tal propósito.

Hay que destacar, sin embargo, que, a diferencia de Masip, el protagonista del cuento se encuentra en un país, Francia, cuyo idioma es distinto del suyo nativo. No obstante, la precisión de la digresión anterior conduce a pensar que, incluso en países de acogida donde se hablan semejantes dialectos, la falta de contacto con la cultura nativa hace perder la fluidez y dominio del idioma del exiliado. Esta misma ansiedad es la que se refleja textualmente en la escasa utilización de diálogos en estilo directo y la preferencia por los diálogos indirectos en los momentos de clímax narrativo en los relatos de Masip. Así ocurre en este relato cuando los dos protagonistas dialogan por primera vez.

Marcelle le preguntó qué deseaba. Modesto contestó que

el chaleco de punto; ella se lo trajo; él le preguntó el precio; ella le dijo que setenta francos; a él le pareció carísimo, pero sintió que no lo fuera más; ella sonrió mieles..."<sup>68</sup> (De quince llevo una 10).

Esta desconfianza en la efectividad del empleo de la lengua nativa para expresar conceptos más abstractos empuja a recurrir a la intertextualidad. De este modo, cuando Modesto sorprende a Marcelle traicionándole, éste afirma, "Cuando me lo contaron sentí el frío..." (De quince 12). Esta frase corresponde exactamente con un famoso verso del poeta español Gustavo Adolfo Bécquer. No obstante, no creo que la referencia a Bécquer debiera entenderse como un argumento de autoridad, sino como un apoyo lingüístico, ya que seguidamente, se cuestiona la validez del verso de Bécquer, matizando, " Y no sintió frío -¡estos poetas!-, al contrario, fué (sic) como si hubieran abierto sobre su cara la puerta de un horno" (12). Es un ejemplo de la idea de Genette de que "el texto por construir depende de una serie de otros textos que le son afines (o con los que se relacionará), ya sea por la forma ("generó"), ya sea por el contenido ("materia del relato")" (35).

Dentro de la misma línea temática encaja "Prudencio sube al cielo," publicado originariamente en 1949 y reeditado en 1994. El personaje de Prudencio se dibuja como un ser ridículo cuyas creencias religiosas inculcadas por su madre castrante<sup>69</sup>, le

conducen por caminos muy alejados de la condición material y científica de la realidad. Por ejemplo, cree que los rayos son muestra de la ira de Dios y que el cielo está por encima de las nubes. En este sentido Prudencio se retrata como niño, constreñido y manipulable, con las necesidades fisiológicas de un cuerpo adulto. La aparición de María Teresa, mujer liberal y casada, perturba su anesthesiada percepción de la realidad y moralidad. Tras conseguir superar una cruenta lucha interior, decide voluntariamente entablar una relación adulterina, lo que ambos celebran con un viaje en avión a Sevilla. El hecho de volar ya le produce ansiedad, ya que según él, el hombre no puede imitar a los ángeles y desafiar las leyes de la naturaleza y la lógica. El avión atraviesa una tormenta y en ese momento todos los temores de Prudencio parecen que se van a cumplir. En su mente, es un castigo de Dios por su adulterio y por viajar en avión. Sin embargo, pasa la tormenta y Prudencio comprende la realidad desde otra perspectiva totalmente contraria a la impuesta por su madre y la Iglesia: los rayos no son muestra de la ira de Dios y el cielo no está donde él creía. Su concepción y conocimiento del mundo se derrumban y con ello consigue superar su sentimiento de culpabilidad y poder desarrollar una relación madura con su amante.

El hecho de viajar en avión, es decir, en el aire, supone un alejamiento de la realidad circundante, y por tanto,

proporciona una perspectiva de la misma más amplia. Se configura, pues, como un ritual iniciático que da paso a una vida de madurez y felicidad plenas. Con relación a la utilización del recurso metafórico del viaje, hay que destacar que en otros dos cuentos pertenecientes a este mismo volumen, "Dos hombres de honor" y "Noche buena en el tren," Masip sitúa a los personajes viajando en tren, sin embargo, las conclusiones a las que conduce son diametralmente opuestas. El traslado en tren no supone un alejamiento de la realidad, puesto que se realiza al nivel del suelo y, por tanto, no facilita la visión global que se obtiene desde el avión. Por tanto, los personajes que viajan en tren no transforman su perspectiva de la realidad y la escala de sus principios morales, a diferencia de Prudencio. Por otro lado, y como afirma Sofia McClennen, "The space of exile is both a condition of confinement and of limitless movement," lo que representa la tensión dialéctica existente a la hora de representar el espacio, concretamente, el concepto de nación, por parte del escritor exiliado. Este momento de negociación y de tensión caracteriza precisamente la escritura del exiliado, "nor completely territorialized nor deterritorialized" (209). Por ello, no es sorprendente que aparezcan en estos cuentos varias narraciones de viajes cuyos protagonistas permanecen confinados psicológicamente en unos valores morales anacrónicos<sup>70</sup>.

En una interpretación cristiana de la existencia humana, la muerte es conceptuada también como un viaje iniciático hacia una vida más próspera. Es precisamente la muerte de una joven la que desencadena el paso hacia la sexualidad y vida maduras de los protagonistas del cuento "La muerte en el paraíso". Una adolescente muere de una enfermedad repentina lo que crea entre sus amigos cercanos un sentimiento paradójico, entre la pena por la pérdida de su amiga y el alivio por no haber sido ellos los elegidos. Para explicar más concretamente este sentimiento, Masip recurre a la metáfora del naufrago:

Y así había en ellas algo de los naufragos que consiguen llegar a tierra, temblorosos, espantados, pero felices de sentirse vivos, con una mezcla de remordimiento y de gratitud que exprimía con más fuerza sus lagrimales" (De quince llevo una 182).

Esta misma tensión entre sentimientos contrarios hacia su patria y su cultura es la que sacude con fuerza al exiliado y lo que hace que escritores exiliados como Brodsky califiquen su vida como tragicomedia<sup>71</sup>.

Durante el velatorio, surge una relación amorosa entre dos de los amigos, Lucía y Miguel, que, en un principio está velada por la culpabilidad. Sin embargo, superan este obstáculo inicial y, durante el entierro, huyen a un bosque cercano, su paraíso terrenal, donde, a través de la sexualidad, transitan hacia la

vida adulta.

Al igual que en los anteriores relatos, el sentimiento de culpabilidad que coerce el desarrollo pleno de la existencia, es traspasado brindando la felicidad. Como puntualiza el propio Masip, al utilizar la metáfora del naufrago, esta pugna entre la culpabilidad y la felicidad por sentirse vivos es la que caracteriza el conflicto psicológico causado por el exilio: por una parte, se siente un irrefrenable sentido de culpabilidad proveniente del abandono de la patria en manos de un poder represor y, por otra, les embarga la felicidad por haber sobrevivido a la guerra o a las trabas que les obligaron a exiliarse. Para dar un sentido positivo y existencial al sentimiento de culpa, Masip lo percibe como un paso necesario hacia la madurez. De este modo, el exilio se concibe como un salto hacia la vida madura, ya que también existe un complejo de culpabilidad dentro de un paraíso, el país de acogida. Así, no fue sólo la iniciación sexual, sino también el remordimiento y la culpabilidad, lo que "le bastó para sentirse hombre completo" a Miguel (De quince 198). En este mismo sentido Amy Kaminsky indica que, la ruptura inicial que se produce en el momento del exilio "may be an exhilarating moment as well, a moment of knowledge of survival, of new opportunity"(12). De este modo, el exilio es concebido como una experiencia positiva ya que posibilita una nueva existencia, un "revivir" la vida.

Esta paradoja es la que se refleja también en el título del cuento, "Muerte en el paraíso." Por un lado, puede referirse a la muerte de la joven en el paraíso, entendiendo éste como la etapa de la adolescencia. Por otro, el paraíso simboliza el espacio donde los jóvenes mantuvieron el encuentro sexual que conllevó la afloración de un sentimiento de culpabilidad y, con ello, la muerte de la adolescencia. Esta conexión nos remite de inmediato a la correlación de Georges Bataille entre Eros y Tánatos. Partiendo del principio que el erotismo -la sexualidad pensada - existe en las vidas humanas hasta la muerte, aquél acopla la noción de la muerte como factor indispensable de la vida, no existiendo mejor expresión de vida que el principio del placer. "Erotic activity is in the first place an exuberance of life" (5). Así, refiriéndose al exilio como fin de un periodo, Masip sugiere que la manutención del paraíso perdido sólo puede existir manteniendo la presencia de Tánatos (muerte por exilio), como elemento explicativo. La expresión de vida se representa a través del placer experimentado por poder reconstruir la identidad, por poder adaptarse a la nueva cultura, a la continuación de la vida.

La adolescencia y la muerte se configuran también como ejes temáticos sobre los que gira la narración de "Erostratismo"<sup>72</sup>, subtulado "Fragmentos de un diario y una gaceta", incluido en De quince llevo una. Sin embargo, el hecho de ubicar la

narración de este relato en México crea una particularidad fundamental en relación con los otros textos que aparecen en el citado volumen: se manifiesta la problemática sobre la creación de un espacio propio en una sociedad extraña. Igualmente, el hecho de recurrir al formato de un diario presupone una orientación psicológica introspectiva que, si bien se encuentra latente en los anteriores relatos, en éste se hace patente<sup>73</sup>. Si las memorias son una manera de recuperación del pasado, también son, según apuntan García Berrio y Huerta Calvo una construcción del presente, ya que los diarios suponen " la minuciosa constatación de hechos cotidianos" (288).

Por otra parte, la elección de la primera datación del diario no es arbitraria, ya que corresponde al momento en el que Masip está escribiendo el texto, 1949. La coincidencia entre las dos escrituras, la del diario y la del relato de Masip, fusiona a ambos escritores en uno solo, lo que lleva a interpretar que los conflictos presentados por la autora del diario son una repetición de los que sufre Masip. Además, este relato se constituye como el primer texto en el exilio en el que Masip ofrece un reflejo de sí mismo. Por lo cual, su análisis ofrece pistas claves para reconstruir los conflictos psicológicos que, en una primera fase, envuelven a un intelectual exiliado. Abdul Janmohamed propone el término "Specular Border Intellectual" para definir a aquel escritor que "utilizes his or her

interstitial cultural space as a vantage point from which to define, implicitly or explicitly, other utopian possibilities of group formation" (97). Esta definición nace de su interpretación de la obra de Edward Said. En este sentido, este cuento como determinante para comprender las circunstancias de Masip en las primeras etapas de su exilio.

En "Erostratismo" el lector se encuentra con unos fragmentos del diario personal de Lucía Larrauri, una joven de diecinueve años que pertenece a la clase alta de la sociedad mexicana. La primera entrada, fechada el 28 de enero de 1949, comienza así: "Ya con el pijama puesto y a punto de meterme en la cama ;Se me acaba de romper una uña! ;Era lo único que le faltaba a este día para convertirse en un criminal completo!" (De Quince 199). Sin ofrecer más detalles, concluye la entrada de ese día asegurando que está desesperada sin explicar el motivo. La ausencia de reflexión en el proceso de escritura del diario, cuya particularidad consiste precisamente en la meditación, resalta irónicamente que éste es reflejo de un proceso cuya finalidad reside en ofrecer un testimonio urgente, más que de una escritura auto-reflexiva. Es, precisamente, por lo que en la etapa inicial del exilio cuando surge esta necesidad imperiosa de escribir, principalmente, memorias o diarios, como en este caso.

Precisamente, la repetición continua de su nombre propio en los

apuntes indica que la escritora necesita afirmar su identidad mediante la escritura, conclusión que cobra aún más sentido si se considera que la autora vive aún en la adolescencia, etapa de su vida marcada por una tensión entre el deseo de diferenciación, de ahí la necesidad de autoafirmación, y la necesidad de sentirse integrada en un grupo. La desesperación que se trasluce a través de la escritura del diario tiene sus raíces en la carencia de importancia social de su protagonista para los integrantes de su círculo social. Además, como consecuencia de una actitud marcadamente autodestructiva, se interroga sobre la finalidad de su existencia: "Si no tengo santo, ni novio, ni perrito que me ladre; si no hay perspectivas de viaje, de enfermedad, de muerte; Si mi papá me deshizo la ilusión de cambiar de coche, ¿Qué hago yo en el mundo, Dios mío?" (La trampa 92). La necesidad vital por forzar su integración y relevancia social mediante la autodestrucción le lleva a fingir una enfermedad que se convierte en verdadera y que la mata. La reflexión que cabe hacer ahora cuestiona la veracidad de la invisibilidad que perturba a la joven. Por un lado, se puede inferir que es real y que el círculo social al que pertenece excluye a los extraños. En este sentido se explica la elección de su apellido, de claras reminiscencias españolas. Por otro lado, puede tratarse de otro mecanismo más para victimizarse, lo que tendría sentido en el espacio de un diario

personal. Sin embargo, ya sea real o imaginaria la necesidad de visibilidad condiciona su carácter y le lleva a la muerte.

Al analizar la escritora del diario como reflejo de Paulino Masip se llega a varias conclusiones. En primer lugar, se puede entender la escritura en el exilio como un espacio particular e individual que ofrece la posibilidad de diferenciarse del otro y, también, donde se vierte la frustración por no sentirse integrado en la nueva sociedad. El discurso, pues, es reflejo de esta tensión entre el deseo por volver a obtener el puesto de distinción que Masip había logrado en España y la necesidad de incorporarse a los medios culturales mexicanos.

En segundo lugar, se concluye cómo Masip alerta, utilizando efectivamente la ironía, sobre el peligro de generar visibilidad mediante la autocompasión, ya que su resultado sería la muerte, es decir, la invisibilidad definitiva. Como afirma en las Cartas, los españoles exiliados no deben autoproclamarse víctimas de un poder dictatorial, sino sobrevivientes de una guerra civil de la que salieron moralmente vencedores. Para ello, Masip ubica a la joven dentro de un espacio privilegiado, la clase alta mexicana, y, por tanto cuestiona la existencia real de su complejo.

En tercer lugar, resulta interesante analizar cómo el periodo del exilio es concebido como la adolescencia, es decir, como una etapa de transición entre la infancia y la madurez

adulta<sup>74</sup>. La infancia se considera como un periodo donde el Yo se configura como el centro de la existencia, mientras que la madurez presupone la capacidad del individuo para identificarse en el otro. Así pues, la etapa previa al exilio, es decir, la vivencia de Masip en España conformaría su infancia marcada por el aislamiento, la auto-suficiencia. Sólo después del exilio, alcanza su edad adulta, donde se considera, desde diferente perspectiva, al otro, ya sea al mexicano o al español.

Este relato inicia las discusiones sobre el individuo exiliado y la construcción de un espacio dentro de la sociedad mexicana que marcan temáticamente los cuentos incluidos en La trampa y otros relatos.

4.3. La trampa y otros relatos y el fin de una narrativa en el exilio.

Esta antología de cuentos fue publicada inicialmente en 1954 en México en una edición costada por el propio autor. Aunque fue escrita después de veinticinco años en el exilio, una lectura detallada de los cuentos descubre cómo Masip aún otorga un espacio primordial en su escritura a los problemas derivados del exilio.

En esta compilación se incluyen los siguientes cuentos: "La trampa", "Un ladrón", "El gafe o la necesidad de un responsable" y "El hombre que perdió los bolsillos".<sup>75</sup> Entre todos ellos

destaca "El gafe o la necesidad de un responsable" ya que por su extensión y el desarrollo psicológico de sus personajes se ha venido considerando como una novela corta más que como un cuento, teniendo en cuenta las distinciones genéricas tradicionales. El resto de los cuentos se caracterizan, en general, por un desarrollo de la historia breve y ágil, característico, por otra parte de la narrativa de Masip, y por el tono humorístico, ya constante asimismo en su obra anterior al exilio. Un análisis de cerca de estos cuentos, sin embargo, desvela aspectos que, sólo teniendo en cuenta que se trata de un escritor en el exilio, cobran un especial significado.

El protagonista de "La trampa", Don Fermín, es un hombre viejo con dinero que busca casarse con una joven para estar acompañado durante los pocos años de vida que le quedan. Los padres de Josefina, la joven que es elegida, apoyan totalmente la decisión de Don Fermín, pensando en el cambio de estatus social que el matrimonio les va a suponer. La joven, en un principio se resiste, pero cede ante la manipulación o el chantaje emocional que Don Fermín realiza a la perfección. Haciéndose pasar por un viejo enfermo consigue apenar a Josefina y acelerar el matrimonio. Al poco tiempo de celebrada la boda, Don Fermín enferma realmente y muere, dejando a la joven viuda desconsolada y a los padres de ésta aún más felices.

El dramatismo de esta narración está apoyado en varios

pilares: el psicológico de Don Fermín, apenas esbozado pero desencadenante de la peripecia; en el tratamiento de los espacios y en el uso de los diálogos. Don Fermín es un hombre de unos sesenta años que no se reconoce a sí mismo cuando ve su imagen en el espejo. El relato narrado en tercera persona para marcar aún más ese desconocimiento interior<sup>76</sup> comienza reflejando la falta de adecuación entre la imagen proyectada al exterior y la identidad imaginada por él:

¿Era suyo aquel rostro descolorido, suya aquella piel de pergamino desenterrado al cabo de los siglos? ¿Suyos los párpados y suyas las bolsas de los párpados peor que abultadas, desinfladas, cayendo lacias y negras tan decididamente que si no caían al suelo impulsadas por la gravitación universal, era porque las sostenían, oficiando de alcayatas, los saledizos, puntiagudos y casi mondos, huesos de los pómulos? (La Trampa 48).

La falta de aceptación del paso inevitable del tiempo es lo que ha creado este distanciamiento entre la realidad, es decir, la imagen en el espejo, y la fantasía sobre sí mismo creada por el propio Don Fermín. Asimismo esta negación de su realidad es lo que le lleva a buscar cobijo en una mujer más joven, que representa indudablemente un intento por desviar la realidad y construir un regreso a su juventud. La falta de reconocimiento de sí mismo, así como el deseo de retornar a un tiempo

idealizado pueden ser analizados como un proceso de desarraigo de la realidad que enlaza, de este modo, con la situación creada por el exilio.

Como ya indicó Masip en sus Cartas a un emigrado español, el hecho de ser exiliado por razones políticas ha de conllevar obligatoriamente un replanteamiento de la ideología política, así como la reconsideración sobre los otros españoles, sobre el concepto de patria y, en última instancia, sobre sí mismos. El extrañamiento del individuo consigo mismo consiguiente a este proceso de reevaluación es el que refleja Don Fermín con su reacción al mirarse en el espejo.

Por otra parte, la búsqueda desesperada de un refugio en un tiempo idealizado constituye un mecanismo de defensa cuando no se quiere aceptar esa nueva identidad. Don Fermín piensa que casándose con una mujer mucho más joven va a recuperar su edad de oro. Sin embargo, el castigo que recibe por el rechazo a afrontar la realidad viene, en forma de justicia poética, con su muerte. En el caso de Paulino Masip, el refugio es la patria, pero una patria idealizada, inexistente. Masip, como otros intelectuales exiliados, tiende a reflejar en su escritura una patria que ya no existe más, un locus amoenus abstraído de cualquier referente espacio-temporal. La narración de "La trampa" está situada en España, concretamente en Madrid en un tiempo anterior a la guerra civil. La ciudad aparece en todo su

esplendor burgués. Los cafés, el casino y las calles representan una ciudad que aún no ha sufrido el deterioro causado por la guerra. Los lugares y las calles que aparecen son fácilmente reconocibles para cualquier persona que haya vivido en la capital, como es el caso de Masip. Los lugares que más se repiten son la calle de Velázquez y Ríos Rosas, así como la estatua de La Cibeles, símbolo por excelencia de la capital. Sin embargo, las descripciones de estos espacios son vagas e imprecisas, debido a la falta de presencia del referente real. La memoria es el único recurso que Masip posee para poder describir estos espacios, una memoria que en muchas ocasiones se muestra insuficiente.

Horst Bienek en su texto "Exile is Rebellion" afirma que "the loss of language is probably the most decisive factor in the determining exile; it is what makes exile so wretched for the writer" (41). En principio, se podría decir que esta aproximación no se aplica al caso de Paulino Masip, ya que su exilio en México no implica necesariamente un cambio de idioma, sin embargo, si tomamos la palabra "language" en un sentido amplio, significando lenguaje de una sociedad, expresión de sus maneras de ser, observamos que Masip se encuentra en la misma situación que el exiliado en lengua extranjera. Como afirma Francisco Caudet, "la lengua remite sobre todo a un espacio y a un tiempo perfectamente delimitados, familiares, incluso

tribales, con connotaciones culturales y afectivas muy sutiles y a la vez muy profundas. A la lengua, por lo tanto, no se le puede separar de unos medios naturales (65). Más allá, no es sólo la adaptación a un nuevo código social (lengua, paisaje, costumbres, espacios urbanos) lo que resume la problemática de Masip en el exilio, sino también la inevitable pérdida del código español, observado en este cuento sobre todo por la inseguridad que demuestra en la descripción de la vida ciudadana. Con ello, se explica por qué Masip se centra en estos lugares fácilmente reconocibles<sup>77</sup>.

Masip afronta así su exilio de esa "lengua" a través de la utilización de una narrativa basada en fragmentos culturales de tiempo y lugar, como manera de recrear su identidad "perdida". Su discurso se centra en territorios duales que estratégicamente reúnen fronteras culturales: el café, La Cibeles, el parque de El Retiro, el casino. Acometido por la discontinuidad de la memoria, su relación con el texto pasa a ser su relación óptima con el contexto abandonado. Como diría Haydn Williams: "writing of lost home and your abandoned or deprived past, rather than of your present life or future hope, is in a sense a necessity to which the writer bows". (108) En el caso de Masip no sería solamente una necesidad sino también una estrategia.

A lo largo del cuento varios son los mecanismos narrativos a los que Masip recurre para evitar las descripciones exhaustivas. Del

momento más esperado de la narración, que es la celebración del matrimonio entre Don Fermín y Jerónima, se apunta brevemente que “Don Fermín había dispuesto la hora, lugar y séquito para tener el menor público posible” (La trampa 98). De igual modo, la casa de Don Fermín está localizada en la popular calle de Velázquez “que es por aquellas alturas bastante solitaria y, aunque no se veía a nadie, Jerónima tuvo miedo y desanduvo el camino, que no era muy largo” (La trampa 111). Masip utiliza, en este cuento en concreto, la referencia a la hipocresía y el miedo a la opinión de los demás para colocar a sus personajes en lugares poco poblados y así evitar tener que proporcionar descripciones más detalladas.

Sin embargo, es la ausencia de diálogos en estilo directo lo que caracteriza el estilo narrativo de este cuento. Tratándose de unos personajes y de un espacio y acción que son familiares a Masip, por su experiencia como escritor de farsas, llama la atención que el escritor apele de nuevo a recursos narrativos para evitar los diálogos directos. Así la conversación entre Jerónima y su madre, mujer castiza y perspicaz con las palabras, se refleja de modo indirecto: “Madre e hija hablaron. De la conversación la señora Concha sacó en limpio que, en efecto, cabía sospechar que la visita del casero tuviera miras falderas” (La trampa 59). La potencialidad humorística de esa conversación desaparece súbitamente al ser

introducida en el discurso de modo indirecto referido. Tal vez, ante la falta de contacto directo con las gentes que está retratando en su narración, Masip se siente impotente para construir los diálogos ajustados a sus tipos, lo que constituiría un tipo de autocensura impuesta por el miedo al fracaso.

La utilización de un discurso irónico<sup>78</sup> es característica representativa de la escritura del exilio de Masip. El manejo de la ironía cifra en un principio el mensaje que se quiere transmitir a través de la escritura y hace que los lectores que han comprendido el sentido último de las palabras se sientan, de algún modo, encumbrados intelectualmente del resto que permanece marginado del discurso. Teniendo en cuenta que la mayor parte de la recepción de Masip eran los españoles exiliados no se debe caer en el error de creer que él pretendía marginar a los posibles lectores mexicanos, sino a aquellos exiliados que aún, después de veinticinco años en el exilio, continuaban arropados en una fantasía creada de España y de ellos mismos<sup>79</sup>. El mismo título del cuento obliga a recapacitar sobre el juego dialéctico que presenta Masip. La trampa que teje Don Fermín para conquistar a Jerónima y para, en última instancia, resolver su conflicto personal se revuelve irónicamente contra él mismo y termina por matarle, es decir, por anularle.

El encerrarse en sí mismo y la obsesión por permanecer en

un espacio y un tiempo pasados e idealizados confluyen en la muerte, en la anulación de la persona, como le sucede al protagonista del cuento. Esta interpretación cobra especial significado si se tiene en cuenta que Masip es un escritor en el exilio, es decir, desplazado de su presente cotidiano y obligado a reconstruir su pasado para poder comprender su situación en el presente. Como afirma Katherine Biddick, "to freeze the past as lost denies the possibilities of making the past now, in the present" (38).

Por otro lado, la autocensura que afecta tanto a las descripciones como a los diálogos es una clave que demuestra que el momento de la escritura de este cuento no ofrece la seguridad y estabilidad suficientes a su autor para escribir emancipadamente de otra realidad ausente. La ansiedad por reconstruir una realidad imaginaria queda castrada por una autocensura impuesta ante el miedo al fracaso de la memoria. Esta tensión es la que caracteriza ese espacio intersticio donde se sitúa la escritura del exilio, un espacio abstracto caracterizado por esas negociaciones conflictivas para ajustarse a una nueva realidad.

Este mismo desasosiego propiciado por la falta de un espacio propio en la realidad circundante y la privación de individualidad que conduce al fracaso son motivos que se reiteran también de modo trágico en otro de los cuentos que se

incluyen en este volumen, "El hombre que perdió los bolsillos." La trama se centra en el diálogo que mantienen Perea y el propio Masip al estilo socrático para esclarecer la verdadera identidad del primero. Perea es un hombre que se presenta por su aspecto como un vagabundo, pero cuya verdadera identidad dista mucho de su apariencia física. En realidad Perea es un notario que no consiguió plaza después de haber aprobado sus exámenes. La falta de interés por conseguir su lugar en la sociedad es resultado de una castración metafórica que sufrió cuando era niño: su madre le arrancó los bolsillos de sus pantalones y camisas, es decir, le privó de un sentimiento de propiedad y, por tanto, de diferenciación del resto de los niños. Los bolsillos se convierten en un espacio metafórico necesario para crear la identidad, depositario de vivencias y experiencias. La desaparición impuesta de este espacio dejó a Perea sin identidad y habitando un espacio sin definir, un Limbo que el personaje define como, "asiento de las almas puras, horas de toda mancha que no pudieron pecar porque no les dejaron vivir" (La trampa 276).

Podríamos interpretar este personaje por lo tanto como una imagen especular del propio Masip, quien, imposibilitado por la madre patria para continuar acumulando los elementos que continuarían conformando su identidad, se encuentra también en un limbo ontológico, semejante al de Perea. Así, el reproche que

hace a Perea adquiere tientes auto-reflexivos: "Lo que me duele es que una persona inteligente, sana y útil como usted se haya convertido en un parásito miserable" (La trampa 276). El hecho de no formar parte de ninguna actividad social le convierte en un marginado sin utilidad. No obstante, más que una evidencia de la vida que lleva Masip como exiliado, ya que al fin es un miembro participante de los medios culturales mexicanos, es el miedo a transformarse en un parásito social lo que lleva en este cuento a entablar una reflexión casi filosófica sobre los peligros psicológicos que acarrea su condición.

Esta interpretación da importancia al hecho de que el propio Masip aparezca en este cuento como uno de los interlocutores. Esto da a la narración un carácter de lucha interior expresada en forma de diálogo. Mas que eso, que el Masip personaje defina este cuento como: "El drama de un hombre sin plaza en el universo" (La trampa 314).

Otro aspecto que se debe destacar de este relato se centra en la utilización de la memoria por parte del escritor. Para evitar las dificultades encontradas en "La trampa", Masip ambienta la trama del cuento básicamente en un espacio que le era muy familiar: en una taberna de la calle Echegaray. Sin embargo, sus descripciones se centran sobre todo en la comida: una procesión de croquetas de pollo, de callos, de tortillas francesas y de natillas. La comida se perfila en este relato

como el recurso que dota a su discurso de la realidad que le fue robada por el exilio. La comida se transforma así en mecanismo para afirmar no sólo la memoria, sino también la propia noción de identidad española.

Yo la tortilla de jamón, el bisté con patatas suflés y la media botella de vino; él, los callos, la merluza en salsa, el cordero asado, las croquetas de pollo, la raja de melón, las natillas y la botella entera de vino (La trampa 263).

Además de la comida, lo visual también se presenta como eje fundamental para permitir a la memoria recuperar una realidad no existente. En un determinado momento, Perea comenta sobre un amor no realizado que "Yo no veía nada, nada, y como las cosas que no se ven, sean narices o tanques, parece que no existen, Margarita no existía para mí" (La trampa 294). La opción de Masip por los recuerdos "gustativos" como manera de evitar descripciones visuales vendría así del miedo que sufre quien busca reavivar las imágenes de la memoria. Si para el hombre común, alejado de su espacio nativo, muchos recuerdos se borran y la incertidumbre de lo que existe en la sociedad dejada atrás está presente, para un escritor exiliado como Masip, que intenta retratar los ambientes populares de su pasado, la situación puede tornarse en tragedia. Intenta, de esta manera, trabajar con la memoria que no siempre ofrece al escritor lo real, pero

sí el recuerdo subjetivo de la realidad. La aceptación de las fallas de la memoria y de ciertos límites con los que tiene que bregar le llevan a concluir que "Cada cual ve el mundo en las imágenes que su propia alma refleja y así son las imágenes como es el espejo", (La trampa 303), reflexionando sobre el carácter especular y, al mismo tiempo, imperfecto de la memoria.

La misma temática del hombre en el universo, o mejor de la búsqueda de un lugar en el universo aparece en el cuento "Un ladrón." Teniendo lugar en México e incorporando un amplio registro de mexicanismos<sup>80</sup>, la premisa del cuento se resume en una frase: "Ser un ladrón es lo único que me queda para justificar mi existencia" (La trampa 114). Arola, su protagonista, pasa de ser un respetado contable asentado en los círculos altos de la sociedad mexicana a convertirse en un ladrón. Para contrarrestar el miedo que le produce la posibilidad de que otras personas invadan su casa, decide convertirse en un ladrón y, así, probar la sensación que produce la irrupción en la privacidad del otro. Por tanto, para curar su veneno decide aplicarse una dosis del mismo como antídoto. En el caso de este cuento, el protagonista ya ha conseguido afianzarse una posición social en la sociedad de México. Sin embargo, el terror a que este espacio sea destruido es lo que le lleva a convertirse en un ladrón de espacios, más que de bienes materiales.

En "Un ladrón" su protagonista ha encontrado la estabilidad que los otros dos personajes anhelan, sin embargo, la consecución de este deseo produce una sensación de ansiedad y temor a perder lo ya conseguido, que hace del exiliado un ser que nunca ha de encontrar la estabilidad deseada. De nuevo, aparecen reflejadas las tensiones derivadas del conflicto entre el deseo de poseer el espacio de los mexicanos y el miedo a ser rechazado y visto como un intruso y, en última instancia ser encarcelado por cometer un delito. En este caso, la censura viene de una fuerza exterior, de la ley.

Pero el ladrón no sólo se nutre del espacio físico, es decir, de los hogares, sino también de su cotidianeidad. Este deseo llevado al absurdo hace que el ladrón vaya dejando notas sobre la decoración de las casas en las que penetra para convertirse en un "intruso cotidiano". Ariola confiesa que "siempre que encontraba máquina de escribir, dejaba una nota con observaciones sobre el decorado, los muebles, el aseo de la casa. Era una manera de contribuir a la cultura general del país, y le daba algún sentido a mi intromisión" (La trampa 153). Esta necesidad de notoriedad dentro de un espacio extraño trae a la memoria de nuevo la idea de Brodsky sobre la necesidad del escritor exiliado de reencontrar la popularidad que ha perdido en la tierra de acogida.

Como es lógico, este deseo incontrolable por absorber una

realidad extraña conduce a un desdoblamiento de la psique del personaje entre el Yo y el otro, entre la vida propia y la vida del otro, que refleja asimismo las tensiones provocadas por ese espacio intersticio donde se desarrolla su existencia. En un momento de su confesión, Ariola añade que

a fuerza de auscultarme, reconocí que el miedo que sentía era miedo de mí mismo, miedo a unas voces que me llamaban desde la hondura de las sombras, miedo a la terrible atracción que sobre mí ejercían conmoviendo las fibras más escondidas de mi ser (La trampa 139).

Esta falta de autorreconocimiento es la que desencadena el proceso delictivo que culmina en tragedia. Ariola es detenido y llevado a la cárcel donde tiene lugar su confesión, que termina súbitamente al desaparecer éste de manera misteriosa. La desaparición de Ariola implica la existencia de otro espacio donde es imposible ser visible. Esto se correspondería con el espacio vacío de aquel exiliado que no encuentra el punto de equilibrio de la tensión entre fuerzas contradictorias que sufre con el destierro y el trasplante a otra cultura. En este cuento, Masip utiliza una estrategia que podría ser bien explicada por la siguiente citación de Julia Kristeva en Strangers to Ourselves:

Being alienated from myself, as painful as it may be, provides me with that exquisite distance within which

perverse pleasure begins, as well as the possibility of my imagining and thinking, the impetus of my culture (14).

Por lo tanto, según Kristeva, el escritor emplea la noción de alineación para aproximarse al discurso cultural. Es este espacio vacío sin visibilidad posible donde se desarrolla la trama de otro de los relatos incluidos en este volumen, "El gafe o la necesidad de un responsable." Dicho cuento presenta la narrativa más densa de los relatos que conforman el volumen anteriormente mencionado. Tras una estructura configurada como un diario de náufragos, el relato presenta la evolución psicológica, desde la cordura a la esquizofrenia, de cinco hombres confinados en una isla desierta. Como el propio autor asegura al comienzo del relato, el recurso narrativo del diario está ya manido; sin embargo, creo que el hecho de tratarse de un escritor exiliado genera nuevos significados de la escritura. La identificación metafórica del naufragio con el exilio del propio autor queda clara cuando el escritor del diario, claro alter-ego literario de Masip<sup>81</sup>, indica irónicamente que "luego me eché a perder porque me eché a ganar, pero si no me pierdo hubiera naufragado mucho antes y por modo definitivo en plena Puerta del Sol" (La trampa 187). Un diario, per se, conforma un discurso en el que el emisor no toma en consideración al receptor. Se trata de un ejercicio

introspectivo de autorreflexión y un método de autoconocimiento a través de la escritura. Además, al tratarse de un diario escrito por un náufrago en una isla desierta, las posibilidades de una audiencia decrecen considerablemente en la mente del escritor. Como indica Philippe Lejeune hablando sobre la motivación de la escritura de un diario, "You empty your heart onto paper because you are alone, unable to pour it out to a friendly ear" (106). Por lo tanto, esta elección concreta de escritura presupone una ausencia de receptor o de lector, impresión representativa del escritor en el exilio<sup>82</sup>. Desligado de su entorno natural y su audiencia, el escritor exiliado se encuentra ante un nuevo público para quien escribir. Sin embargo, no siempre es fácil este proceso de acomodación.

Junto con el escritor del diario, que se enorgullece de ser madrileño, naufragan un catalán, un vasco, un gallego y otro hombre misterioso del que no se sabe su procedencia. Como si de un ejercicio natural se tratara, los españoles extranjerizan al extraño hombre basándose en su aspecto físico y en su actitud exageradamente pragmática. Este proceso de extranjerización comienza estableciendo un distanciamiento que sirve para disminuir intelectualmente al Otro:

Todos sus miembros: manos, pies, espalda, hombros, aparecen correctamente proporcionados, pero no sé si será por la diferencia a que le veo, me parece que la

cabeza es mucho más pequeña de lo que le corresponde al tamaño de su cuerpo. Es posible, repito, que sea una ilusión óptica(178).

Es indudable que la elección del origen de los españoles naufragados comporta una reflexión sobre los nacionalismos e identidades españolas. Todos ellos son presentados resaltando su origen regional, sin embargo cuando tienen que diferenciarse del extranjero enfatizan su condición de españoles. En un momento de la narración, el escritor del diario asevera que "Yo preferiría comerme a un sueco antes que tener que hincarle el diente a un español aunque sea algo separatista" (197). Ante la posibilidad de tener que recurrir al canibalismo para sobrevivir, el sueco es elegido como primera víctima ya que es considerado como el extranjero que debe ser sacrificado por el bien de la comunidad. Esta permutación de gentilicios entre los españoles, así como la extranjerización gratuita del otro hombre, cuestiona la validez de una identidad basada en la nacionalidad. Es Edward Said quien establece una relación necesaria entre los conceptos de nacionalismo y exilio. En su trabajo "Reflections on Exile" basa esta relación en que

Nationalism is an assertion of belonging in and to a place, a people, a heritage. It affirms the home created by a community of language, culture, and customs; and, by so doing, it fends off exile, fights to prevent its ravages.

Indeed, the interplay between nationalism and exile is like Hegel's dialectic of servant and master, opposites informing and constituting each other (176).

La obsesiva búsqueda de un responsable del naufragio en la diminuta isla desierta lleva a los españoles a la locura. La conclusión a la que llegan es la existencia necesaria de un gafe, encarnado en el sueco. La figura del gafe exonera de cualquier culpa o responsabilidad a los otros náufragos. Además, el hecho de personificar a este gafe en el sueco, es decir, en el extranjero, aleja aún más cualquier sentimiento de culpabilidad. Sin embargo, poco a poco esta tesis se va derrumbando. El sueco no cumple con las características típicas de un gafe y los españoles van entrando progresivamente en un proceso de deterioro de su estabilidad psicológica, lo que presagia la tragedia. Los españoles son incapaces de asumir su parte de responsabilidad y, al mismo tiempo, la necesidad de encontrar un culpable les lleva a la locura.

En lo referente al espacio, se debe indicar que la isla donde naufragan se convierte en una metáfora de ese espacio aislado del contacto social y donde es imposible ser visto por el otro al que el exiliado puede desembocar si no reflexiona lúcidamente sobre su situación y sobre la relación que ha de establecer con el otro. Esa isla o espacio donde las tensiones no pueden resolverse sino trágicamente es la que acaba devorando

a los náufragos, es decir, a los exiliados.

La conjunción de la búsqueda delirante pero infructuosa de un responsable de un naufragio extrínseco al Yo, y la presión de la claustrofobia generada por un espacio aislado de cualquier contacto cultural y social, lleva a los náufragos al canibalismo. Esto se entendería como la asimilación y posterior destrucción entre ellos mismos. Sin embargo, se puede ofrecer otra lectura del canibalismo que devora a los náufragos, leyéndolo como una práctica antropofágica. Ante la forzada ausencia de otras personas que reflejen otras culturas, los españoles terminan por devorarse a sí mismos, es decir, asimilándose unos a otros, con lo que el sentido de españolidad se multiplica. Trasladando esta interpretación al contexto específico del exilio, se puede interpretar que el aislamiento de los españoles en el nuevo espacio haría de éste un lugar asfixiante donde las relaciones endogámicas que inevitablemente surgirían les convertirían en unos individuos "supraespañoles". Esta "supraespañolidad", o desarrollo exagerado del sentimiento de identidad española, acaba por crear individuos que se rechazarían entre ellos mismos, provocando así la excusa que necesitan para devorarse.

Por otra parte, al tratarse de un diario, la escritura termina súbitamente cuando el escritor es devorado por sus compañeros. De aquí puede interpretarse que en un espacio como

el ya descrito la escritura tampoco encuentra su espacio y, por tanto, no puede quedar testimonio de la existencia de esos individuos con lo que su anulación es total, tanto en el presente como para el futuro.

#### 4.4. Conclusión.

Para concluir es importante resaltar el hecho de que, con el cotejo de todos los cuentos incluidos en La trampa y en De quince llevo una, la visión del pre-texto derivada del conjunto es más clarificadora. Así, si en los cuentos analizados en separado, la traición, la debilidad moral de los españoles, sus representaciones, la hipocresía, etc. son los objetos de la narrativa, su motivación, su pre-texto narrativo, se encuentra en la condición real del escritor exiliado y en su necesidad de recapacitar sobre el exilio.

Así, en estas conclusiones me refiero a tres aspectos fundamentales relaciones con la condición de exiliado que vive su autor. En primer, al concepto de su propio Yo, es decir, cómo refleja su identidad en los textos; en segundo, a la imagen reconstruida de España, y, por último, a la construcción del espacio en el país de acogida.

En los cuentos publicados en fecha más cercana al exilio, es decir, los incluidos en De quince llevo una, es destacable que el autor se identifica con personajes que son incapaces de

encontrar su espacio, así ocurre con el protagonista de "Memorias de un Globe Trotter" o "Erostratismo". Asimismo, se debe mencionar la presencia reiterativa de la culpa, como sucede en "Prudencio sube al cielo", "De quince llevo una" y, sobre todo, en "Duelo en el paraíso". Este último cuento, debería ser considerado como el ejemplo paradigmático de la representación textual del sentimiento de culpabilidad en el exiliado, ya que incluye el tema de inocencia, de la felicidad relacionada con un espacio y la expulsión del mismo.

La acción de la mayor parte de las narraciones tiene lugar en España. Una España que representa esa idea imperialista que Masip critica por los valores morales que se la presuponen, tales como el honor entendido en un sentido negativo. Las narraciones localizadas en otros países -"Erostratismo" y "Memorias de un Globe Trotter"- reflejan la ansiedad psicológica de sentirse desplazados. Por tanto, se establece una dicotomía entre un espacio español displicente y un espacio extranjero donde el individuo no puede enraizarse.

"Erostratismo" sea, tal vez, el cuento donde Masip muestra más claramente la tensión entre la dificultad para sentirse incluido en la sociedad mexicana y la necesidad de pertenecer a su sociedad. Dificultad que, en el caso del cuento, conduce a la muerte.

Así pues, se podría concluir que, a través de los cuentos,

Masip se definiría como un individuo culpabilizado que ansía encontrar un espacio en una sociedad que le es extraña ya que en su patria no hay lugar para él.

El número de cuentos incluidos en La trampa es visiblemente menor. En la anterior compilación se recogían diez cuentos, en ésta, cuatro. Esto podría indicar que la actividad literaria de Masip estaba disminuyendo a favor de la práctica cinematográfica o, simplemente, se podría tratar de una elección del editor, o bien, se podría deducir que la necesidad de escribir ya no existe, es decir, que se ha resuelto el conflicto que generaba la escritura.

Creo que se podría hablar de una evolución clara en la actitud de Masip hacia sí mismo y hacia su condición que queda reflejada en los cuentos publicados en 1954. En los cuatro cuentos el autor alerta de los peligros de exagerar ciertos conflictos relacionados inherentemente con el exilio. Así, "El gafe o la necesidad de un responsable" se constituiría como una protesta y alerta contra la amplificación de un sentimiento nacionalista español en un espacio hostil, ajeno e incomunicado. La muerte del protagonista de "La trampa" hace reflexionar a los lectores sobre el peligro de querer vivir en el presente de un pasado irreal, inexistente. Relacionado con la reconstrucción o reapropiación del espacio y de la identidad en el exilio está el discurso de "Un ladrón". Este texto podría calificarse como

ejemplo de las consecuencias negativas que acarrea la adaptación total a la sociedad de acogida.

Así Masip recorre todos los dos extremos posibles que el exiliado puede experimentar en la convivencia con la sociedad mexicana, en este caso: exacerbación de la identidad española o asimilación alienante y con lo mexicano. Como parece mostrar Masip ambas actitudes extremas conducen a la anulación del individuo, a su desaparición.

Por otra parte, la imagen de España toma un tono más agradable. Así, en "La trampa" y "En el hombre que perdió los bolsillos" aparece un Madrid idealizado, confortable. Además, desaparecen casi en su totalidad los personajes españoles cargados de características negativas que aparecen en De quince. Por ello, se podría afirmar que a través de sus cuentos se aprecia cómo la necesidad de representar una España siniestra va decreciendo, tal vez, porque el autor se sintiera cada vez más integrado en la sociedad mexicana y no necesitaba justificar su "abandono". Además, en los últimos textos el sentimiento de culpabilidad ha desaparecido, hecho que también apoya la tesis anterior. Por otro lado, creo que los cuentos de La trampa tienen como misión ayudar y guiar al exiliado en su proceso de adaptación y no justificar su exilio. Es decir, parece que Masip dio un paso más allá para reconciliarse consigo mismo y calmar las tensiones generadas por el exilio.

## CONCLUSIONES

La obra literaria de Paulino Masip que se ha estudiado para esta tesis, además de ser muy extensa en cuanto al número de obras, cubre un amplio espacio temporal, concretamente veinticinco años, y una variada pluralidad de temas, ideas y géneros literarios. Sin embargo, el exilio, o más bien, la condición de exiliado de su autor afectó indudablemente a su obra. Masip se vio forzado a reconstruir, o por lo menos a destruir, su idea preconcebida de España, de los españoles y de la identidad española. Se vio obligado a recolocarse dentro de un nuevo contexto cultural y literario para poder continuar "disfrutando" de una posición y actividad intelectuales. Tuvo que redefinir su idea de otredad y depositar en otros sujetos su concepto de su otredad. La memoria, su memoria individual y una especie de memoria colectiva del grupo exiliado, se convirtió en el único recurso accesible para imaginar una España que, paradójicamente, nunca existió, es irreal. Estos son algunos de los aspectos que dan forma y consistencia al drama del exilio, específicamente, al exilio intelectual. Además, atendiendo a estos ajustes se advierte la consistencia y la cohesión de la obra literaria de Paulino Masip.

### 1. Reconstrucción de la identidad. ¿Español o mexicano?

Ya desde el comienzo de su carrera como dramaturgo, Masip

sintió predilección por el tema de la identidad del individuo. Como muestra de ello hay que citar al MARIDO de Dúo, la pareja de extranjeros de La Frontera y a María en El báculo... Estos personajes manifiestan o insinúan la importancia y necesidad de construir una identidad individual, adquirida a través de la autorreflexión y recurriendo sólo a la mínima presencia necesaria del Otro. De hecho, más que incidir en el procedimiento para adquirir este conocimiento individual, personal (soledad y auto-reflexión), el autor persigue resaltar la trascendencia de prescindir de elementos ajenos al propio yo, sean estos LA MUJER, un discurso estereotípico, o un marido que controle a la mujer (María) a través del dinero. Hamlet García necesita, asimismo, de la escritura de un diario, de la reflexión y el aislamiento para poder autoanalizarse y no sentirse un extraño de sí mismo ante los sucesos trágicos que le rodean y las decisiones tajantes que ha de tomar. Así, la presencia del Otro en El diario... queda reducida a la mínima expresión necesaria. Muy distinto es el caso en su obra escrita en el exilio. En las Cartas la presencia del español faccioso se hace tan necesaria como la propia existencia del español republicano emigrado o exiliado. Masip no ofrece o no puede ofrecer, debido a las circunstancias, un nombre que le identifique con propiedad y exclusividad. Por ello, inserta diacrónicamente al grupo de republicanos españoles exiliados

dentro de una categoría superior: la de los exiliados a través de la historia. Pero, lo más destacable es la necesidad de recurrir a los traidores para especificar lo que ellos no son. La inclusión del Yo en una categoría histórica para no sentirse diferente lleva, en un primer momento, a creerse parte de un grupo elegido, o individualmente, identificarse con una figura mesiánica. Tal es el caso de Benedito en El hombre que hizo un milagro, primera obra escrita en exilio. Posteriormente, en los cuentos publicados en 1949, se repite en varias ocasiones la presencia de un emigrante como protagonista-narrador en primera persona. Así, en "Memorias de un Globe Trotter", "Erostratismo" y "De quince llevo una" los protagonistas son emigrantes en países extranjeros incapaces de encontrar un espacio, una lengua y unos referentes culturales propios. Cuando el protagonista es español ("Prudencio sube al cielo", "Muerte en el Paraíso") el tema de la culpabilidad ocupa el tema central de la narración. En el caso de narraciones cuyos protagonistas españoles representan esa Otra España, la España imperial ("Dos hombres de honor"), Masip recurre a la ironía para llevar a cabo una crítica mordaz hacia sus valores morales (honor, cosificación de la mujer, violencia física). En los cuentos incluidos en La trampa publicados ya en 1954, la presencia de ese Otro, antes encarnada en el español traidor, desaparece y los textos cuyos protagonistas son todos españoles se caracterizan bien por su

culpabilidad ("Un ladrón") bien por estar perdidos en un espacio vital o físico cuya hostilidad no les permite encontrar su plaza, ni reconocerse a sí mismos ("La trampa", "Un ladrón"). Así pues, Masip nunca mostró en sus textos una conexión o filiación con una identidad mexicana, pese a que en sus Cartas recomendaba a los exiliados considerarse como hijos adoptivos de México que debían asimilarse con esta cultura e identidad. Más bien, el autor se identifica textualmente con un tipo de español marginado y perdido que no encuentra su espacio. Esta idea ya se encuentra en sus textos escritos con anterioridad al exilio, por lo cual podría afirmarse que Masip poseía cierta predisposición hacia el exilio. Sin embargo, cuando el exilio territorial se hace real y ha de abandonar su patria, la culpabilidad surge como factor psicológico castrante. Es, precisamente, el sentimiento de culpabilidad por haber abandonado su país lo que le obliga a escribir sobre España y los españoles, tanto sobre los traidores como sobre las víctimas, para reafirmar la necesidad perentoria de su exilio. Por tanto, creo que en este caso, nos encontramos ante un círculo vicioso, donde la culpabilidad genera la escritura y ésta, a su vez, aumenta el sentimiento de culpabilidad. De igual modo, esta presencia constante de la idea de España y de español le imposibilita incluir, al menos textualmente, un componente mexicano.

Por tanto, se puede concluir que más que perseguir una

nueva identidad que lo defina como una mezcla entre lo mexicano y lo español, Masip persigue en el exilio distinguirse de un español traidor y le es más factible identificarse con un español marginado pero duramente culpabilizado. La negociación de la identidad en el caso de Masip y, probablemente de la mayoría de los exiliados, es un complejo proceso donde primero se ha establecer una diferenciación con el "hermano" (español traidor) para poder consumir el segundo paso, una identificación con del otro (cultura del país de acogida). Indudablemente el sentimiento de culpabilidad y el dolor que supone la separación obstruye considerablemente la puesta en práctica del segundo paso. Por lo tanto, se puede afirmar que la condición del exilio imposibilita la opción o la elección del individuo por decentarse por una u otra cultura. No creo que exista una disyuntiva, al menos en el caso de Masip, entre lo español y lo mexicano, como identidades culturales que pueda elegir.

## 2. ¿Dónde queda España?

En las obras teatrales escritas y representadas en España, Masip recrea la imagen de una España muy determinada para criticarla. Me refiero a esa clase burguesa acomodada, apolillada por unos ideales y valores anacrónicos. Esa parte de la burguesía que fuera por su pasividad -ejemplo del escritor de El Báculo - o por su reticencia al cambio -La Frontera -

facilitaron el ascenso y la permanencia del poder dictatorial del general Franco. En las Cartas, clara obra de transición entre España y México, Paulino Masip propone crear una nueva España con la comunidad de republicanos, exiliados o no. La España que queda en Europa, es decir, esa parte de la sociedad que apoyó el golpe militar y la dictadura de Franco, no es considerada parte de España. Así, se formula una nueva España, peregrina, republicana, portadora de la verdadera esencia-identidad española.

Paradójicamente, en su primera obra escrita en el exilio Masip centra sus esfuerzos creativos en imaginar y dibujar, precisamente, esa España que teóricamente pensaba olvidar y rechazar. Su crítica no entiende ahora de clases sociales, sino que se expande a toda una gran sector de la población de la que resalta su hipocresía y pasividad. En este sentido, esa España peregrina imaginada que los exiliados creen constituir se configura como la encarnación de ese "Abel" asesinado por su hermano "Caín", perpetuando el tópico de las "dos Españas". De nuevo, la necesidad de justificar su huida del país le conduce a recrear en su imaginación y textualmente una España traicionera, oscura. Ejemplo patente de ello lo constituye El Emplazado, donde la crítica irónica y sangrante se extiende a la cultura española representada por el mito de don Juan. En este sentido, parece que Masip reniega de su cultura nativa o, por lo menos,

intenta a través de la escritura irónica crear una distancia que le facilite integrarse en otra cultura diferente y le evite el sufrimiento, el sentimiento de culpabilidad y el vacío intelectual y vital por rechazar esa parte fundamental de su Yo. Sin embargo, el escritor no logra rechazar frontalmente y desprenderse de España como lo muestran sus textos siguientes.

En la gran parte de sus cuentos, Masip sitúa sus narraciones y por tanto sus experiencias vitales mientras escribía, en una España que nunca existió: una España idílica durante la II República, es decir, durante los años anteriores al estallido de la guerra civil. Es esta España que Masip recuerda con afecto y que, sin duda, está distorsionada por la memoria y por la necesidad de crear un paraíso artificial imprescindible para avivar las ganas de regresar.

Entonces, su escritura en el exilio no reproduce directamente esa España republicana, imaginada de la que él forma parte; recrea, en parte, una patria que rechaza y otra que anhela pero que no existe. Así, la sensación de desplazamiento, de desarraigo y de no pertenecer a ningún lugar se retroalimenta a través de la propia escritura. La condición de exiliado le priva de la posibilidad de crear una idea de pertenencia a una nación, a una patria en el presente, es decir, en la "realidad". Si bien esta actitud es necesaria para sobrevivir pensando en un posible regreso, imposibilita el desarrollo de una idea de

arraigo en el país de acogida. Además de estas repercusiones en un nivel individual, esta misma actitud es, precisamente, la que, en parte, hizo que el exilio español republicano se extendiera por tan largo periodo de tiempo. Los individuos, políticos y intelectuales en general, que formaron "el gobierno republicano en el exilio" no contaban en sus mentes con la realidad de España durante la dictadura, sino que se quedaron anclados temporalmente luchando por una España que no existía, una España republicana. Sin duda, la desconexión entre la realidad y el deseo o imaginario era demasiado creó una distancia insalvable.

### 3. ¿Nacionalismo español-exiliado?

Desde que Edward Săid explicitara inteligentemente la relación hegeliana entre exilio y nacionalismo, creo que ningún estudio sobre el tema debe prescindir de analizar esta idea. En el caso de Paulino Masip esta relación queda reflejada en las Cartas de manera indirecta y en toda su obra en el exilio de un modo subliminal. Entiendo nacionalismo como la necesidad del individuo y de un colectivo de formar parte de una gente, de una cultura y de un lugar. Así se entiende que el exilio forma parte ineludible del nacionalismo y viceversa. Son conceptos opuestos que se complementan. Para explicar su condición de exiliado a sí mismo y al resto de exiliados, Masip tiene que recurrir

forzosamente a la España que les ha expulsado, es decir, al discurso franquista nacionalista. A pesar de que los exiliados republicanos fueron públicamente des-nacionalizados, crearon un nuevo sentimiento de nacionalismo subrepticio. Lo que podría denominarse un nacionalismo-español-exiliado. A través de sus textos, Masip dio forma a este nacionalismo creando su propia ideología triunfante, sus mártires y héroes, sus claros enemigos y recurriendo a una retórica que los incluía dentro de una continuidad histórica más grande que la propia patria. Sin embargo, carecían de lo más importante: una tierra propia. A pesar de todos sus esfuerzos por constituirse y creerse como nación (incluso formaron un gobierno español en el exilio), la carencia de un espacio, físico y psicológico, propio debilitó fatalmente el proyecto nacionalista en el exilio. Este adoctrinamiento fracasó porque fueron incapaces de pelear y derrotar al enemigo que había conquistado, manipulado y ultrajado su cultura, su pasado.

Además de demostrar la intrincada pero necesaria relación entre exilio y nacionalismo, los textos de Masip desvelan los mecanismos dialécticos y discursivos precisos para crear una idea, un imaginario de nacionalismo. También muestran que el sentimiento de nacionalismo en el individuo es una elección, una opción voluntaria que poco tiene que ver con el lugar de nacimiento, sino más bien con la necesidad de cualquier ser

humano desplazado de crearse un sentimiento de pertenencia a una tradición. Asimismo se entiende la importancia decisiva que juega el hecho de poseer o no un territorio y un ejército armado para poder inculcar la idea de nacionalismo en un grupo de individuos. Los exiliados se vieron neutralizados, entre otras causas, por no contar con el apoyo de un ejército -propio o ajeno - que re-conquistara la tierra perdida. Así, la obra de Masip es válida para entender los movimientos nacionalistas actuales, no sólo en España, sino también en el resto del mundo. Por último, comparando el ejemplo de la España franquista y de la España exiliada se llega a otra conclusión interesante para explicar por qué el nacionalismo exiliado fracasó y por qué cualquier proyecto nacionalista puede frustrarse.

Paradójicamente, dos grupos, al mismo tiempo, están llevando a cabo un mismo proceso consciente de reconstrucción de un sentimiento nacionalista sobre una misma cultura y tradición. El aparato ideológico franquista reavivó el imaginario sobre el imperio español y los valores clásicos del siglo de Oro literario junto con la explotación de la idea de "Spain is different" basada en estereotipos válidos para los extranjeros que los propios españoles se encargaban de afirmar. Por el contrario, los exiliados, o al menos el caso de Masip, tan sólo se ocuparon de renegar de esos mismos valores sin aportar otros realmente aplicables a su contexto vital y, además, no abrieron

al exterior, es decir, al Otro, su especificidad con el objetivo de crear una diferenciación. Indudablemente, la propia condición del exilio, es decir, el hecho de tener que convivir con otra cultura, impide el desarrollo de cualquier sentimiento nacionalista.

Por tanto, el sentimiento nacionalista-exiliado existió sin duda alguna, sin embargo existió a la manera que permite la condición del exilio, la cual, en última instancia, lo invalida y destruye.

4. A la hora de elegir un género literario.

La obra literaria de Masip antes del exilio se reduce en prácticamente su totalidad al género dramático: farsas y comedias. Estas obras se caracterizan por la vivacidad de sus diálogos y por registrar fielmente el habla de la época. A este mismo periodo creo que corresponde el comienzo y el esquema argumental de su novela de personaje El diario de Hamlet García. La densidad de esta novela y su marcado carácter psicológico hacen que esta obra sea única en la trayectoria literaria del escritor.

Ya en el exilio Masip escribió dos obras de teatro, concluyó El diario, escribió otra novela, La aventura de Marta Abril y se dedicó principalmente a escribir cuentos. Fruto de esta nueva tendencia son dos volúmenes de cuentos: De quince

llevo una y La trampa. El hecho de que abandonar prácticamente en su totalidad la escritura de teatro no ha de sorprender si se tiene en cuenta que, debido a su condición de exiliado, perdió el contacto con su público habitual y, más importante aún, se desconectó de un grupo de empresarios y de directores de escena que manejaban los teatros y los contratos de trabajo tanto en España como en México. Sin embargo, lo que sí se debe analizar es por qué Masip eligió el cuento como molde genérico más apropiado para expresar la problemática generada por el exilio. Como ya ha quedado expresado, la vida del exiliado se caracteriza por la fragmentación temporal y espacial y por la imposibilidad de disfrutar de un presente ya que el tiempo pasado y el futuro se conjuran en la mente del escritor impidiéndole aprehender su realidad circundante. El exiliado vive lo que Edward Săid calificó, a través de su propia experiencia, una vida en contrapunto. Sin duda, la escritura de cuentos es la práctica literaria que más se identifica con dicho proceso psicológico. Las narraciones breves y episódicas, sin trabazón temporal ni espacial entre ellas, son las que más apropiadamente trasladan la experiencia vital en el exilio en un género literario. Paulino Masip se incorpora, así, a todo un grupo de escritores exiliados cuya obra principal en el exilio está constituida por cuentos: Arturo Barea, Francisco Ayala, Max Aub, Segundo Serrano Poncela, Manuel Andujar, Ramón Sender,

Rafael Dieste, Rosa Chacel... Por tanto, se puede afirmar que la condición de exiliado impulsa al escritor a "elegir" una determinada forma literaria: el cuento.

Más interesante es destacar el hecho de que varios de estos cuentos narran memorias o diarios, es decir, son de carácter biográfico o autobiográfico. Así, contamos con el caso de "El gafe o la necesidad de un responsable", "Erostratismo", "Memorias de un Globe Trotter" y "El hombre que perdió los bolsillos". Sin duda, el escritor en el exilio trata de rehacer su vida recurriendo a su memoria, a su pasado. La escritura de memorias se puede, entonces, comprender por la existencia de la obligación psicológica de reconstruir un pasado. La composición de un diario, por su parte, representa una fragmentación temporal ya que cada entrada de un diario supone una ruptura de un continuum vital. En consecuencia, tanto las memorias como los diarios podrían considerarse como los géneros del exilio. Sin embargo, llama la atención que estas memorias o diarios, discursos que tradicional y lógicamente se consideran extensos, ocupen el reducido espacio que otorga el formato del cuento.

La hibridación -en todos los niveles posibles -causada, en este caso por la condición del exilio se traslada también a los géneros literarios. Así, Masip mezcla en un mismo discurso metafórico diferentes géneros literarios para dar forma más apurada a sus angustias y ansias vitales en el exilio: necesidad

de un pasado, fragmentación vital y hermetismo del espacio metafísico.

5. La gran paradoja del exilio: la justificación del exilio como razón del des-exilio.

Las causas por las que Paulino Masip fue exiliado son indudables: oposición al régimen del vencedor de la guerra civil y defensa a ultranza del régimen perdedor: la República. El motivo por el que Masip continuó en el exilio hasta morir también lo es: fidelidad hacia las ideas democráticas frente a la dictadura militar instaurada en España. Sin embargo, más allá de una toma de posición política firme, la escritura del exiliado ofrece la posibilidad de llevar a cabo un análisis contrastivo entre la realidad del país de expulsión y la respuesta literaria del escritor hacia esa misma realidad excluyente. Es decir, la escritura del exilio constituye la "otra mirada" hacia una misma realidad que es necesaria para poder formar una idea más completa de la misma. Dos perspectivas opuestas pero imprescindibles para comprender, desde la democracia, un periodo decisivo de la historia de España.

Así, la misma presencia de un intelectual en el exilio ya es indicadora, por sí misma, de un régimen político opresivo y manipulador cuyo objetivo principal es eliminar las voces disidentes. Así, de manera directa la existencia de exiliados

es prueba concluyente de que en el país del que han sido expulsados no se disfrutaba de libertad de expresión. De manera indirecta, es decir, a través de sus textos, Masip representa una sociedad española huraña, hermética, fácilmente manipulable por un poder dictatorial, pasiva, indiferente, cainita, intolerante con el diferente. Indudablemente, esta visión de España se consideró perniciosa por el gobierno franquista, y, por tanto, desechable. Tan sólo ensamblando ambas visiones el crítico actual puede llegar a un justo medio más cercano a la "verdadera historia".

Pero si el rechazo y olvido al que los exiliados fueron condenados durante los casi cuarenta años que duró la dictadura es comprensible, no lo es el hecho de que aún tras treinta años de democracia, la recuperación de la memoria histórica de los exiliados dependa de la tendencia política del partido político en el gobierno o de intereses editoriales que, aún, continúan manipulando los nombres de estos exiliados.

Después de 1954, año de publicación de La trampa, Masip abandonó la práctica literaria. A partir de ese momento su escritura se encamina hacia la redacción de guiones de cine para la creciente industria fílmica mexicana del momento. La dificultad no de publicación sino de recepción de sus obras literarias hizo que Masip tuviera que recurrir a esta práctica para poder sobrevivir económicamente. Su experiencia como dramaturgo le facilitaría,

sin duda, su transición laboral. El hecho de que no volviera a dedicarse a la literatura puede tener varias interpretaciones, además de la necesidad económica. La primera razón para dejar de escribir es que el motivo para escribir, para reflexionar ha desaparecido. En este sentido se tendría que afirmar que Paulino Masip consiguió superar y solventar su problemática metafísica. La reticencia a incorporar lo mexicano y la persistencia de la idea de España que se desprenden de sus últimos escritos son claros indicios de que su colocación en el mundo aún estaba indefinida. Quizá Masip, después de tantas disonancias, desplazamientos, prefirió mantenerse siempre fuera de lugar.

---

#### NOTAS

<sup>1</sup> Compitello. "Réquiem por un campesino español and the Problematics of Exile." Homenaje a Ramón J. Sender. (Ed. Mary Vásquez). Newark: Juan de la Cuesta, 1987

<sup>2</sup> Teniendo en cuenta estas características, el teatro español de comienzos de siglo es un lugar ideal para aplicar la teoría de los campos literarios desarrollada por el sociólogo francés Pierre Bordieu. Sin embargo, éste no es el objetivo de este capítulo ni de esta tesis, pero queda planteada la idea para posibles investigaciones.

---

<sup>3</sup> Utilizo esta nomenclatura genérica ya que no se le puede definir como dramaturgo profesional, porque él no escribió obras teatrales como su *modus vivendi*, pero tampoco como director de escena, ya que en aquel momento no existían tales, ni como empresario teatral.

<sup>4</sup> Como claro ejemplo de los intereses creados que se escondían muy por detrás del interés puramente cultural, se puede aportar el hecho de que Unamuno tardó cerca de siete años para conseguir ver representada su Fedra.

<sup>5</sup> Los autores se centran en demostrar la personalidad creadora y la pasión reformadora de Rivas Cherif. Para ello, se ofrece una explicación detallada de sus múltiples intentos renovadores, entre los que destacan los siguientes grupos: Teatro de la Escuela Nueva, Teatro íntimo, El Mirlo Blanco, El Cántaro Roto. Todos ellos sin filiación política declarada.

<sup>6</sup> No se ha de olvidar que muchas de estas celebraciones y actos responden a la necesidad del Partido Socialista, en el poder durante gran parte de los ochenta, de demostrar su abierto rechazo a todo lo que significó el franquismo así como de buscar las vías de integración social de la "otra parte de España" que aún estaba desperdigada. Por ello, en este tipo de actos se rescatan tan sólo figuras literarias que directa y tajantemente mostraron su oposición a la dictadura. Si bien, se beneficiaron

---

a nombres como Rafael Alberti o Max Aub, otros muchos, la mayoría fueron relegados a terceros planos.

<sup>7</sup> La influencia del "Manifiesto Ultraísta" sacado a la luz en 1921 aún se deja sentir. En él Guillermo de Torre, al más puro estilo romántico, nos proporciona un concepto de artista alejado del mundo real e incomprendido pero que se complace en esa soledad y marginación. "¡Oh -exclama Torres- la intensa angustia patética de sentirse aislados y cohibidos, víctimas paradójicas de nuestra propia personalidad!" (2).

<sup>8</sup> José Monleón en su artículo "Una dramaturgia irrecuperada" sentencia:

Cuando llegó el 35, las carteleras españolas eran de una pavorosa mediocridad, no porque contáramos con un gobierno conservador, sino porque teníamos un público mayoritariamente representado por ese Gobierno, porque el teatro estaba donde siempre, pese a los embates de quienes desde comienzos de siglo, desde la llamada Generación del 98, habían intentado cambiarlo (499).

<sup>9</sup> El escritor mallorquín Mario Verdaguer, por ejemplo, escribió en 1927 una novela titulada precisamente El marido, la mujer y la sombra cuyos personajes son así llamados. Novela de carácter vanguardista que entronca directamente con la unamuniana Niebla. "La sombra" es la de un muñeco de papel

---

creado por el marido, que es novelista, y que representa su subconsciente. Esa sombra se crea la entidad suficiente para reivindicar su propia voluntad y regir la vida del matrimonio. Esta despersonalización del ser humano desembocaría más tarde en la exaltación por las cosas, por los objetos, cuyo máximo representante fue, sin duda, Ramón Gómez de la Serna.

<sup>10</sup> El concepto de "rehumanización" promulgado por el filósofo español José Ortega y Gasset da espacio suficiente para escribir más de una tesis de investigación. Pero más interesante es, desde mi perspectiva, añadir que más sabroso es el jugo intelectual que segregan los estudios sobre las interpretaciones posteriores y manipulaciones que esta idea ha sufrido, especialmente durante la dictadura franquista.

<sup>11</sup> De hecho, el periodo que cubre desde 1930 hasta 1936 ha sido denominado recientemente "El Nuevo Romanticismo" siguiendo las pautas lanzadas por el escritor José Díaz Fernández en su manifiesto artístico El Nuevo Romanticismo publicado en 1930. En él se promulga una conjunción de la estética de vanguardias, dando preferencia al uso de la metáfora, y del contenido social. El término "romanticismo" hacía referencia al afán renovador de sus seguidores y al carácter heroico, no de los escritores, sino de los protagonistas que crean. La mayoría de ellos se representan como mártires de la lucha a favor del proletariado.

---

No se ha de olvidar el agitado contexto social que atravesaba España durante los primeros años de la República y que desembocó en los acontecimientos de 1936.

<sup>12</sup> "The stereotype, which its [colonial discourse] major discursive strategy, is a form of knowledge and identification that vacillates between what is always "in place", already known, and something that must be anxiously repeated..." (66).

<sup>13</sup> La crítica afirma: "one remembers one's gender through the body as one remembers the ties with one's birthplace and family through a whole set of corporeal experiences" (189). A partir de este argumento, se establece una relación muy interesante entre el exilio y las teorías femeninas que inciden en la importancia de estudiar el cuerpo femenino como símbolo de marginalidad.

<sup>14</sup> Según Said: "Orientalism is a style of thought based upon an ontological and epistemological distinction made between "the Orient" and (most of the time) "the Occident" (88). Como diferencia no natural, sino creada para atender a las necesidades y expectativas de aquel que se juzga superior en un entrelace de culturas, el concepto de orientalismo puede así ser fácilmente traducido para las relaciones personales, sobretodo cuando son descritas literariamente, o sea como símbolo de la totalidad de las culturas implicadas.

---

<sup>15</sup> Masip escoge los peces de colores ya que estos son símbolo de la infantilidad de Benedito y, por tanto, de su inocencia. También, se insinúa el carácter castrante del Marqués, quien prohíbe al pueblo disfrutar de los pequeños placeres.

<sup>16</sup> Las gitanas y el Viento representan lo telúrico, la verdad natural que existe más allá de cualquier ciencia y que, al parecer, sólo los elegidos tienen acceso a ella. En la mente de Masip, en lugar de representar unos personajes serios y elevados, hace que las gitanas hablen cometiendo faltas gramaticales y seseando, lo que sin duda, no llamaría la atención del pueblo mexicano, pero sí evoca en el autor memorias de España.

<sup>17</sup> Es interesante destacar que estas dos gitanas, individuos marginales en el texto y marginadas de la sociedad en la que viven, representan una función positiva para el héroe, es decir, le guían amistosamente en su viaje interior.

<sup>18</sup> En la introducción a El gafe o la necesidad de un responsable, y otras historias María Teresa González de Garay explica: "La dedicatoria, escrita y firmada de su puño y letra en el ejemplar de El emplazado que nos prestó Pilar Masip, es suficientemente expresiva: "a usted, madre adorada con un abrazo

---

muy fuerte de su hijo que no la olvida un momento. Paulino”  
(México, 12-12-49)” (31).

<sup>19</sup> Manuel Aznar Soler en su artículo “El mito de Don Juan Tenorio y el teatro del exilio español de 1939” afirma:  
“apresurémonos a advertir que ese mito ha sido abordado desde el exilio con una perspectiva política y una sensibilidad artística muy singulares por parte de nuestros dramaturgos desterrados” (271). Creo que la validez de afirmación está sujeta a la interpretación que se dé de “política”, concepto que por su polisemia debería ser especificado para evitar errores interpretativos, precisamente en un contexto como el del exilio.

<sup>20</sup> En este sentido, Masip cumple con la tradición de recrear un don Juan que rechaza su perpetuación a través de los hijos. Así, el afamado doctor español Gregorio Marañón consideró a don Juan estéril. Sara Wright en su artículo titulado “Gregorio Marañón and the cult of sex: Effeminacy and intersexuality in the ‘psychopathology of Don Juan’ (1924)” afirma que el doctor “follows Pérez de Ayala’s definition of Don Juan as ‘maldito garañón estéril’, based on the observation that there are never any offspring in Don Juan tales” (726). El doctor Marañón cree que don Juan, al estar conducido únicamente por su deseo sexual, causa un grave problema en la sociedad absorbida por ideas eugenésicas (725).

---

<sup>21</sup> No deja de ser irónica esta referencia a la tierra si, además, se tiene en cuenta que don Pedro es un constructor que en el momento previo al diagnóstico de su enfermedad estaba construyendo una gran mansión en el centro de la ciudad que, ahora, está paralizada.

<sup>22</sup> Edward Säid en el artículo ya mencionado nombra a Simone Weil como la persona que mejor ha definido el dilema y el drama que supone el exilio en relación con el espacio. Säid cita: " To be rooted, -she said-, is perhaps the most important and least recognized need of a human soul" (183).

<sup>23</sup> De nuevo, la reencarnación de don Juan expresa verbalmente sus angustias, lo que hace que el personaje tenga mayor peso psicológico y dramatismo, pero a la vez, le aleja del mito originario. El discurso de don Juan se caracteriza por ser, principalmente, de carácter performativo y no reflexivo.

<sup>24</sup> Además de su libro de memorias titulado Out of Place donde explica a través de su vida por qué siempre se ha sentido desplazado, en su ensayo "Reflections on Exile" afirma: "an exile is always out of place" (180).

<sup>25</sup> Joseph Brodsky en su artículo "The Condition We Call Exile" asegura que, por muy penosa que sea la situación en el país de acogida, la vida en el exilio siempre es mejor opción

---

que la muerte. Afirma que un hombre refugiado o en exilio "is running away from the worse toward the better"(24).

<sup>26</sup> Se ha de recordar, además, que estos mismos elementos fueron empleados por el aparato de propaganda y cultura del gobierno de Franco cuyo objetivo era divulgar una imagen de España, el famoso "Spain is different", para atraer a los turistas europeos. Toreros, los donjuanes, las playas, el alcohol se convirtieron en los exponentes máximos que formaban la sociedad y la cultura, eso sí, sin pasar por el tamiz distorsionador de la ironía.

<sup>27</sup> Recuérdese que en la mente y en la imaginación creativa de Masip la idea de España aún sigue muy viva. Las pruebas de ello son las dos dedicatorias a estas dos últimas obras de teatro en las que se repite la presencia de España de uno u otro modo.

<sup>28</sup> He elegido este crítico para analizar el tema de la ironía en El diario porque su estudio no se centra exclusivamente en un análisis hermenéutico de la ironía textual, sino que amplía su estudio utilizando casos clínicos de irónicos patológicos cuyo uso de la ironía poco tiene que ver con la literatura. El texto es muy útil, pues, para comprender la ironía en un nivel más amplio que el textual. En El diario la textual es sólo una de las manifestaciones de la ironía, por

---

tanto, la línea de investigación de Stringfellow es la más apropiada. No se ha de olvidar, además, el carácter psicológico e introspectivo de la obra y de su protagonista.

<sup>29</sup> El autor se refiere a un caso clínico donde un niño imita inconscientemente a su profesor cuando éste le está regañando. Por tanto, se observa una relación de identificación y agresión al mismo tiempo. Pero esta identificación y ridiculización del agresor va a traer como consecuencia un castigo que el chico está buscando para identificarse como víctima última. Es aquí donde Stringfellow identifica el carácter masoquista de la ironía.

<sup>30</sup> Se podría argumentar que en el acto de escribir, independientemente del género literario que se adopte, el escritor siempre entabla un diálogo consigo mismo. Sin embargo, creo que la peculiaridad del diario estriba, precisamente, en su carácter privado, es decir, habitualmente son concebidos para no ser publicados ni leídos por otros individuos.

<sup>31</sup> Por otra parte, Hamlet, reconocido como intelectual, sufre los ataques de aquellos sectores de la sociedad que confiesan su rechazo abierto por ellos. Un pequeño burgués, el propietario de una taberna donde ha huido en busca de refugio, le recrimina su condición de intelectual, "esos que no tiran la piedra pero que azuzan a otros para que la tiren" (138). Las

---

palabras del camarero suben de tono, "de ésta nos la pagan ¡no va a quedar uno! Después España estará limpia y se podrá vivir en ella. ¡Nos las vais a pagar todas juntas! (139). Los intelectuales son vistos como un veneno que ha calado en la sociedad, unos parásitos dañinos que han infestado la vida del pueblo.

<sup>32</sup> El rechazo hacia el sexo del que hace gala le impide apreciar la belleza de un cuerpo desnudo de mujer. "Adela deja de ser mujer desnuda viva para convertirse en lámina de tratado de anatomía" (156). La presencia de la mujer despierta en Hamlet la nostalgia de no haber sido un hombre de acción por primera vez en su vida. Desea reinventar y reescribir otra vida ya que es consciente, a través de su propia escritura, de que la que ha vivido es monótona y poco atrayente para cualquier mujer. El hombre que siempre se había guiado por la luz de la razón se encuentra ahora ante una mujer desnuda en un burdel sin saber cómo ni por qué. Hamlet ha actuado inconscientemente y sus instintos sexuales han renacido en él. Dos situaciones totalmente nuevas para el filósofo ante las que no sabe reaccionar (157) Hamlet, célibe de espíritu, rechaza la sexualidad, convirtiéndose en un medio-hombre.

<sup>33</sup> Cloti, su sirvienta, regresa de la sierra de Madrid. Abandonó el campo de batalla ya que la guerra la deshumanizó, le

---

absorbió su personalidad. Además allí perdió la virginidad y con ella su dignidad. Cloti nunca volverá a ser la misma; la guerra ha dejado en ella una herida, física y psicológica, tan profunda que difícilmente le permitirá tener una vida normal.

<sup>34</sup> A Sebastián, el militar decidido a sublevarse, el 18 de julio le sorprendió ebrio y, necesitado de cariño, fue en busca de su amante. Hamlet no desaprovecha la ocasión para burlarse cruelmente. "En el fondo es un pobre diablo. No es culpa suya si la Providencia no le puso más circunvoluciones que las necesarias para que un perro coma, duerma, se reproduzca y ladre a las personas mal vestidas" (232).

<sup>35</sup> Los bombardeos aéreos son un factor determinante para que se produzca el derrumbamiento definitivo de la psique de Hamlet. Así, afirma en su diario:

Me debato entre las nuevas tinieblas, forcejeo con ellas, quiero romper su capa, abrirme paso, salir a la luz. No puedo atravesar su espesor. La noticia me trastorna. La muerte lanzada a voleo. A mi ruego Leocadio trae los periódicos. Necesito saber, conocer, medir. Está en mi naturaleza (272).

<sup>36</sup> En este sentido se podría pensar que la figura del editor es al lector lo que la muerte es para Hamlet: una idea abstracta

---

que ahora se hace presente y que hace saltar en pedazos el entendimiento general del texto y de la realidad.

<sup>37</sup> El hecho de la neutralidad antes y durante la Guerra Civil debe ser aclarado. Por una parte se ha de considerar que al comienzo de la Guerra era imposible saber cómo iban a desencadenarse los acontecimientos. Por otra parte, se ha de ser consciente que tal vez para el lector democrático y tolerante de hoy en día sea inconcebible aceptar la neutralidad como posición política aceptable ante la amenaza que supone un régimen de corte fascista.

<sup>38</sup> El interés investigador principal de la profesora Caballé se centra no en el exilio, sino en el género de la biografía y del diario en la literatura española.

<sup>39</sup> Entre los intelectuales que firmaron este manifiesto se encuentran varios de los que, con seguridad, fueron con Masip en el "Vendaam" formando parte de la primera expedición de exiliados españoles en México.

<sup>40</sup> El diario de Hamlet García versa, precisamente, sobre este mismo problema. Este tema, que yo lo calificaría como "topo" de la literatura social de la pre-guerra de la Guerra Civil, aparece reflejado en Siete Domingos rojos o Contraataque de Ramón J. Sender, Un hombre de treinta años de Manuel Benavides, Guerra en España de Juan Ramón Jiménez, Susana y

---

Laura de Pío Baroja. Revistas como Hora de España atestiguan la presencia continua del tema del compromiso del intelectual en la revolución social y en la Guerra Civil.

<sup>41</sup> Pese a que el término "condición" denota una temporalidad pasajera, que resultaría especialmente sugestiva para el individuo que está experimentando los primeros momentos del exilio, Masip no acude en sus definiciones de la condición del exiliado a ninguna noción de transitoriedad. Tal vez, el autor era consciente de que si, de alguna manera, insinuaba que el exilio se trataba de un paréntesis, los exiliados relajarían su actividad política para pelear por la recuperación de la democracia en España. Por ello, trata de establecer un continuum en la vida del exiliado.

<sup>42</sup> En este mismo sentido, Ugarte opina que

The fact that the unity of Spain is based largely on exile is indicative of a collective consciousness. It affirms that Spaniards are not bound together as Spaniards without the mechanisms of expulsion as an essential part of the group's social and juridical practice (10).

<sup>43</sup> Hay que recordar que en El diario, el parto es entendido por Hamlet como un momento de retroceso en la evolución del ser

---

humano, ya que es precisamente cuando domina el aspecto animal sobre el racional tanto en el hombre como en la mujer.

<sup>44</sup> Estas tensiones dialécticas afectan, incluso, a la misma crítica, como es el caso de Claudio Guillén, quien distingue entre literatura de exilio y literatura de contra-exilio. La primera se centra en el exilio en sí mismo y en demostrar el dolor por la pérdida que supone el exilio; la segunda entiende el exilio en un nivel metafórico, e incluye temas como la separación de la nación, el problema de la adaptación a otra lengua y, por ello, según Guillén, ofrece un mejor entendimiento de lo que supone la condición del exilio y un intento de superación y adaptación. Esta misma propuesta teórica simplifica peligrosamente la complejidad que conlleva la escritura sobre el exilio y como prueba de ello se puede alegar el caso del propio Masip, cuya obra en el exilio en conjunto es una síntesis de las tendencias señaladas por Guillén.

<sup>45</sup> En el exiliado, su condición como tal es inherente a él y a sus obras, y, por ello, no se puede prescindir. Especialmente en un escritor, su huella siempre va a estar presente en sus producciones intelectuales. Incluso, aunque de alguna manera, el escritor trate de soslayarla es, precisamente, este mismo intento infructuoso por negarla una prueba de la existencia de la condición conflictiva y no asumida de exiliado.

---

<sup>46</sup> A Masip le interesa enfatizar cierta diferencia respecto al pueblo mexicano por dos razones fundamentales: por un lado, desde el punto de vista del español evidencia las diferencias que existen con los mexicanos, lo que les hace sentirse aún más españoles, por otro, y desde el punto de vista mexicano, se destaca que los españoles no se van a asimilar tan fácilmente y, por tanto, no significan una amenaza para ellos.

<sup>47</sup> Si se atiende a la función que Bakhtin concede al carnaval dentro del orden social, se debe considerar, entonces, que la guerra civil fue un acontecimiento necesario, subversivo y cuya alteración del orden social fue transitoria. De estas tres premisas, la única que no correspondió con la realidad de la guerra civil fue la transitoriedad. Creo que, precisamente, mediante su negación, su ausencia se hace aún más poderosa, tanto para el lector actual como para el contemporáneo de Masip, enfatizando, así, la aprobación y validez moral del exilio.

<sup>48</sup> Con otras palabras, Ugarte remite a la idea de Edward Said sobre la existencia contrapuntual del individuo en exilio. Véase artículo de Sâid "Reflections on Exile".

<sup>49</sup> El pensador cubano defendió mediante su discurso la idea un tanto utópica de una América unida que había de permanecer así para poder hacer frente a la potencia norteamericana durante el decisivo momento en el que las naciones estaban alcanzando su

---

independencia. Además, es interesante destacar cómo los dos autores, además de sufrir el exilio, se convirtieron en defensores, combatientes y portavoces de sus respectivas patrias a través de su acción y obras.

<sup>50</sup> Masip siempre participó del derecho de Cataluña de disfrutar de su propio fuero durante la II República. Como indica Anna Caballé, el escritor "acompañó la proclamación del Estatuto Catalán de Autonomía" (23) y rindió un cálido homenaje ante el cadáver del asesinado Lluís Companys, último presidente de la Generalitat Catalana (23-4).

<sup>51</sup> Caudet apoya la tesis de que el exiliado español en Hispanoamérica sufre el mismo trauma lingüístico que ocurriría si hubiera ido a un país con un idioma totalmente distinto. Afirma que:

la lengua remite sobre todo a un espacio y a un tiempo perfectamente delimitados, familiares e inclusive tribales, con connotaciones culturales y afectivas muy sutiles y a la vez muy profundas. A la lengua, por lo tanto, no se la puede separar de unos medios naturales, de unos cronotopos histórico-ambientales (65).

---

Para más información, en el mismo libro Caudet (66) transcribe un pasaje del diario íntimo de Juan Ramón Jiménez en el que reflexiona sobre este mismo asunto.

<sup>52</sup> "Un grupo de investigadores del Departamento de Estudios Contemporáneos del Instituto Nacional de Antropología e Historia de México (INAH) ha puesto, en estos últimos años - siguiendo los pasos de, entre otros, Lois E. Smith y José Antonio Matesanz -, un especial empeño en demostrar que, en efecto, no hubo, tampoco en caso de México, una emigración mayoritariamente intelectual" (Caudet 241-2).

<sup>53</sup> José Luis Abellán señala como una de las características de la cultura del exilio republicano "la gran influencia de la filosofía de Ortega y Gasset" (76) que se ejerció a través de las publicaciones de su obra y de la obra de sus discípulos exiliados.

<sup>54</sup> Señalo 1933 como el año en el que estas tensiones se dispararon ya que el proyecto republicano reformador de Azaña fracasó en las elecciones generales y por el auge cada vez más fuerte de las ideologías fascistas en Europa y en España. Para obtener más información sobre la literatura de "El Nuevo Romanticismo" se debe consultar los siguientes textos: José Díaz Fernández, El nuevo romanticismo, Víctor Fuentes, La otra generación del 27, López de Abiada, José Díaz Fernández:

---

narrador, crítico, periodista y político y Laurent Boetsch, José Díaz Fernández y la otra generación del 27.

<sup>55</sup> Para Ugarte, Francisco Ayala, por ejemplo, one of the better-known Spanish exile novelists, maintains that exile, especially in the case of Republican Spain, gives rise to barriers, which prevent writers from stepping beyond the limits of their political experiences. They ironically become more nationalists than those who cast them out and therefore less concerned with the universal (18).

Otros ejemplos que podrían ser citados son José Gaos o Juan Ramón Jiménez.

<sup>56</sup> Me refiero aquí al estudio "Representation" de W. J.T. Mitchell. Sobre representación de indicio explica el: "indexical representation explains "extending for" in terms of cause and effect or some "existential" relation like physicalproximity or connectedness" (14).

<sup>57</sup> Roland Barthes en Le Degré Zéro De l'écriture afirma que la escritura es un desorden que fluye a través de la palabra: "C'est tout un désordre qui s'écoule á travers la parole" (18). Es en este desorden, en busca de elementos organizadores, donde empezamos a buscar en los cuentos los conceptos que nos llevaran a comprender la visión de Masip con relación al exilio.

---

<sup>58</sup> Es clara la relación existente entre la literatura del Siglo de Oro y la idea de imperio español. La literatura de aquel momento, concretamente la llamada comedia nacional, trata de inculcar al pueblo las nociones básicas sobre las que la monarquía pretendía sentar las bases de su poder. Entre ellas destaca la idea de honor y la de obediencia a los ancianos. Por otro lado, la llamada tragedia histórica buscaba, apoyándose en un contexto lejano, afianzar las bases del poder establecido, falocéntrico y absolutista.

<sup>59</sup> El nombre de Joselito ha trascendido las barreras de su tiempo para convertirse en un mito nacional. Ya es de sobra entendido el valor y la hombría que se les presupone a los toreros, valores que son aún más exagerados si el torero muere en la plaza, como fue el caso que ocupa. Tal es la trascendencia de estos personajes que el día de su muerte, el nombre del toro que los mató o la plaza donde sucedió la cogida mortal, son recordados por el pueblo como contenido de cultura general.

<sup>60</sup> Se ha de recordar aquí que hacia mediados de la década de los treinta es el tren el medio de transporte más utilizado para los viajes largos. Por otro lado, al contemplar el paisaje desde la ventanilla de un tren parece que la realidad exterior queda fragmentada en pequeñas fotografías. Esta fragmentación de la realidad, ya utilizada por los escritores modernistas de

---

principios de siglo, corresponde a la perfección la vida y memoria del exiliado, continuamente rota y fraccionada.

<sup>61</sup> El donjuán, otro de los símbolos de la identidad española, se relaciona inevitablemente con la muerte. La búsqueda irrefrenada del deseo conduce a la muerte. Para más información consúltese el apartado 1.4.2.

<sup>62</sup> Masip vuelve a criticar la idea del imperialismo español, esta vez, a través de los ajos. Como se aprecia, hay una degradación incluso en los símbolos utilizados: comienza con la literatura, continúa con unas figuras simbólicas en decadencia y finaliza con los ajos, alimento que para muchas personas resulta desagradable.

<sup>63</sup> Sin embargo, se ha de anotar que en sus artículos periodísticos escritos durante la guerra Masip ostentaba una clara posición política activa.

<sup>64</sup> El comienzo de este relato, así como la vida ociosa de este personaje y su deambular por el mundo traen a la memoria las narraciones del discutido género picaresco. Es lógico que en momentos de decadencia moral, social y económica surja este tipo de personajes marginales cuya significación en muchos casos va más allá de una crítica a la sociedad. En este caso significa una actitud de vida elegida voluntariamente y una metáfora del individuo que no encuentra su lugar en el mundo.

---

<sup>65</sup> En el caso de esta narración la guerra ocurre sin motivación conocida. Es una turbulencia que llega de repente y termina de sorpresa también. No existe voluntad en el pueblo, es una perturbación extraña.

<sup>66</sup> Por lo analizado en los cuentos anteriores, los valores morales del español no tolerarían este tipo de comportamiento. Quizás, por ello mismo, Masip utiliza este ejemplo para buscar una reacción más fuerte. Por la misma razón, para hacer más creíble su relato lo sitúa en Francia.

<sup>67</sup> Los estudios que se han ocupado de este cuento lo analizan estrictamente como una crítica hacia la visión materialista e hipócrita del matrimonio, lo que, por otra parte, es reiterativo dentro de la narrativa de Masip.

<sup>68</sup> La presencia excesiva del punto y coma, no muy frecuente en español, también crea desasosiego, tanto visual como rítmico en el lector.

<sup>69</sup> En el caso particular de este cuento resulta extraño la ausencia total de la figura paterna, de la que además, no se da ninguna referencia. También se ha de destacar que es la madre la figura que resulta castrante, y la mujer la que representa la traición. Ambas figuras femeninas crean un desasosiego moral en el hombre que marca toda la narración. Numerosos son los críticos que han relacionado en la escritura exiliada, la figura

---

femenina castrante o traidora con la patria. En este sentido, se aprecia una relación ambivalente respecto a la patria; por un lado, es el ser indefenso que ha quedado en manos de traidores, pero, por otro, es la figura que ha expulsado a los exiliados.

<sup>70</sup> De este modo Masip representa esta tensión dialéctica mezclando dos niveles de interpretación: por una parte, los protagonistas de estos dos cuentos llevan a cabo viajes por diferentes partes de la geografía de España, lo que presupone cierta movilidad física real; por otro lado, analizando los personajes desde un nivel metafórico, se aprecia que representan la inmovilidad y cerrazón moral y psicológica. Esta tensión, sin solución en los relatos, es lo que precisamente apunta Masip como causa directa del enfrentamiento entre los españoles.

<sup>71</sup> Me refiero a su trabajo "The Condition We Call Exile" donde afirma que "If one has to assign the life of an exiled writer a genre, it would have to be tragicomedy" (24). En este caso, Brodsky se refiere al hecho de que el escritor exiliado aprecia su nueva vida en democracia, pero es incapaz de aceptar el hecho de que no es aún reconocido en su nuevo contexto cultural.

<sup>72</sup> Definición de la RAE: "de Eróstrato, ciudadano efesio que, en el año 356 A.C., incendió el templo de Ártemis en Efesio

---

por afán de notoriedad. Manía que lleva a cometer actos delictivos para conseguir renombre”.

<sup>73</sup> Esta tendencia hacia la introspección anuncia la evolución que va a tomar la narrativa de Masip posterior, como se verá en el análisis de los cuentos que conforman La trampa y otros relatos.

<sup>74</sup> La crítica Katheleen Biddik en su artículo “Coming out of exile: Dante and the Orient Express” establece la analogía entre la experiencia del exilio y la adolescencia, ya que es en este periodo de la existencia humana donde la identidad se está forjando.

<sup>75</sup> La heterogeneidad de los relatos incluidos en este libro hace pensar que Masip no los concibió como un todo, sino individualmente, atendiendo a necesidades específicas en cada momento concreto.

<sup>76</sup> El recurso a un narrador omnisciente recalca en este caso el desconocimiento de sí mismo del personaje, en lugar del conocimiento total del narrador.

<sup>77</sup> Particular es en este sentido el caso del poeta español Juan Ramón Jiménez, “quien después de abandonar Puerto Rico y Cuba, que le proporcionaban esa supuesta lengua común, se trasladó a Florida, donde descubrió un paisaje que le recordaba el de Moguer” (Caudet 66).

---

<sup>78</sup> La ironía, además de tratarse de un recurso que sitúa a los lectores en diferentes niveles de entendimiento, es un mecanismo para cifrar un enunciado y hacerlo así inocuo en una primera lectura. Por tanto, se trata de un recurso estilístico frecuentemente utilizado en contextos que impiden la total libertad del escritor, ya provenga esta censura de un poder exterior como interior.

<sup>79</sup> Es necesario hacer referencia a su artículo publicado en La Vanguardia titulado "Españoles al desnudo" donde Masip desenmascara la hipocresía de los españoles y su tendencia a recrear lo que no son movidos por propios intereses.

<sup>80</sup> Mexicanismos, tales como "chamba", "la barda", "fallebas", "piyama" (137), aparecen, sobretodo, en los diálogos entre criadas (148). Es el intento por parte de Masip de restablecer el tipo de discurso que dominaba también en sus obras de teatro en España. Este intento es expresión de la necesidad de "robar" a la nueva sociedad sus maneras de expresión, sintiéndose así más parte de ella. Por eso mismo es sin embargo más interesante que estos mexicanismos aparezcan en "Un ladrón". En este sentido Domnica Radulescu opina que "Through the appropriation of the language of the host country, the exile writer attempts to transcend his or her states as other, to become socially significant, to move from the margins

---

to the center" ("Theorizing Exile" 196). Esto es precisamente lo que busca el protagonista del cuento, un espacio de visibilidad.

<sup>81</sup> El escritor del diario, al presentarse hace una revaloración de su obra literaria pasada en los siguientes términos: "Los primeros pasos de mi carrera literaria fueron graves y cejijuntos de puro serio: versos por todo lo alto, ensayos y una novela que me dio cierta fama de escritor psicológico y, naturalmente, ni un céntimo" (187). Sin duda, la novela a la que se refiere es El Diario de Hamlet García.

<sup>82</sup> Recuérdese el caso de Hamlet García que debido a su soledad y aislamiento sólo puede escribir su diario para descubrir una verdad oculta: su verdadero yo.

---

## BIBLIOGRAFÍA

- Abellán, José Luis. El exilio como constante y categoría.  
Madrid: Biblioteca Nueva, 2001.
- Aquin, Hubert. Blocs erratiques. Montréal: Ed. Quinze, 1977.
- Arconada, César. "¿Qué es la vanguardia?" La Gaceta Literaria  
84 (1930): 3-4.
- Aznar Soler, Manuel. "El drama de la dramaturgia desterrada."  
Primer Acto: Cuadernos de Investigación Teatral 274 (1998):  
16.
- . "El mito de Don Juan Tenorio y el teatro del exilio  
español de 1939." Don Juan Tenorio en la España del siglo  
XX : literatura y cine . (Pérez-Bustamante, ed.) Madrid:  
Cátedra, 1998. 271-288.
- . y Sastre, Juan Aguilera. Cipriano de Rivas Cherif y el  
teatro español de su época. (1891-1967). Madrid: Asociación  
de Directores de Escena de España. 1999.
- . El exilio teatral republicano de 1939. Barcelona: GEXEL,  
1999.
- . "Paulino Masip, dramaturgo exiliado." Sesenta años  
después. El exilio literario de 1939. Logroño: Universidad  
de la Rioja, 2001. 259-285.
- Bachelard, Gaston. The Poetics of Space. Boston: Beacon Press,  
1994.

- 
- Barthes, Roland. Le degree zero de l'écriture. Paris: Seuil, 1953.
- Bataille, George. Death and Sensuality. A Study of Eroticism and the Taboo. New York: Vallantine, 1969.
- Benda, Julián. "El discurso inaugural." Hora de España, VIII (1937): 24-27.
- Bergamín, José. "El discurso en el II Congreso Internacional de Escritores." Hora de España, VIII (1937): 30-36.
- Benjamin, Walter. Illumination. Suffolk: Collins, 1973.
- Bhabha, Homi. "The Other Question." The Location of Culture. New York: Routledge, 1994. 66-83.
- Biddick, Katheleen. "Coming out of Exile: Dante and the Orient Express." Cohen. The Postcolonial Middle Ages. New York: St, Martin's Press, 2000. 35-53.
- Bienek, Horst. "Exile is Rebellion." Literature in Exile. Durham: Duke U.P. 1990. 41-48.
- Boetsch, Laurent. José Díaz Fernández y la otra generación del 27. Madrid, Pliegos, 1985.
- Brodsky, "The Condition We Call Exile or Acorns Aweigh." On Grief and Reason. Essays. New York: Farrar Straus Giroux, 1995. 22-34.
- Buckley, Ramón. Los vanguardistas españoles (1925-35). Madrid: Alianza, 1973.

---

Caballé, Anna. Sobre la vida y obra de Paulino Masip.

Barcelona: ediciones del Mall, 1987.

Caudet, Francisco. El exilio republicano de 1939. Madrid:

Cátedra, 2005.

Cesaire, Aime. Discourse on colonialism. (Translated by Joan

Pinkham). New York, MR, 1972.

Compitello, Malcolm. "Réquiem por un campesino español and the

Problematics of Exile." Homenaje a Ramón J. Sender. (Ed.

Mary Vásquez). Newark: Juan de la Cuesta, 1987.

Díaz Canedo, Eduardo. "Información teatral." El Sol. 1-1-29:

4.

---. "Información teatral." El Sol. 31-12-32: 4.

Díaz Fernández, José. El nuevo romanticismo. Polémica del arte

y la literatura. Madrid: Zeus, 1930.

Espina, Antonio. "El Báculo y el paraguas, comedia en un

prólogo y tres actos de Paulino Masip." El Sol. 8-1-36:

5.

Evelein, Johannes. "Ethics, Consciousness, and the

Potentialities of Literature: Teaching Narratives of

Exile." Realms of Exile. Nomadism, Diasporas, and Eastern

European Voices. Lanham: Lexington Books, 2002. 15-27.

F.C. "Vida teatral." El Imparcial. 31-12-32: 4.

Faber, Sebastiaan. Exile and Cultural Hegemony. Spanish

- 
- Intellectuals in Mexico. 1939-1975. Nashville: Vanderville U.P., 2002.
- . "Contradictions of Left-wing Hispanismo: The Case of Spanish Republicans in Exile." Journal of Spanish Cultural Studies, Vol.3, No.2, 2002. No pagination.
- Foucault, Michel. Historia de la sexualidad. Madrid: Siglo XXI, 2005
- García Berrio y Huerta Calvo. Los géneros literarios: sistema e historia. Madrid: Cátedra, 1999.
- Genette, Gerard. Figures I. New York: Columbia University Press, 1982.
- Girard, René. Deceit, Desire and the Novel. Self and Other in Literary Structure. Baltimore, Johns Hopkins Press. 1965.
- González de Garay, María Teresa. "Introducción." Masip, Paulino. El Gafe o la necesidad de un responsable y otras historias. Logroño: Gobierno de la Rioja, 1992.
- Graham, Helen. The Spanish Civil War. A Very Short Introduction. Oxford: Oxford U.P.2005.
- Guillén, Claudio. El sol de los desterrados: Literatura y exilio. Barcelona: Quaderns Crema, 1995.
- Gullón, Germán. "El discurso literario: entre el monólogo y el diálogo (Cela, Massip (sic) y Delibes)." Serta Philologica Fernando Lázaro Carreter. Vol. II, Madrid: Cátedra, 1983.

---

223-234.

Ilie, Paul. Literature and Inner Exile. Baltimore: Johns Hopkins U.P. 1990.

Irún Vozmediano, Víctor Manuel. "Un acercamiento al teatro de Paulino Masip." Sesenta años después. El exilio literario de 1939. Logroño: Universidad de la Rioja, 2001. 287-299.

Janmohamed, Abdul. "Toward a Definition of the Specular Border Intellectual." Edward Said. A Critical Reader. (Ed. By Michael Sprinker). Cambridge: Blackwell, 1992. 96-120.

Kaminsky, Amy. After Exile. Writing the Latin American Diaspora. Minneapolis: University of Minnesota P. 1999.

Knapp, Bettina L. Exile and the Writer. Exoteric and Esoteric Experiences. A Jungian Approach. University Park: The Pennsylvania State U.P., 1991.

Kaplan, Carola. "The spectre of Nationality in Henri James The Bostonians and in Joseph Conrad's Under Western Eyes." Literature and Exile, Amsterdam: Rodopi, 1990. 37-54.

Kristeva, Julia. Strangers to Ourselves. New York: Columbia U. P. 1991.

Lejaune, Philippe. "How Do Diaries End?" Biography 24.1 (Winter 2001): 99-112.

León Portilla, Ascensión. España desde México. México: UNAM,

---

1978.

- López de Abiada, José Díaz Fernández: narrador, crítico, periodista y político. Casagrande: Bellinzona, 1980.
- Masip, Paulino. Uno. Madrid: La Farsa, III,102, 1929
- . La Frontera. Madrid: La Farsa, VII, 280,1933.
- . El báculo y el paraguas. Madrid: la Farsa, X, 443, 1936.
- . "Diálogos de la retaguardia." La Vanguardia(21-2-37):1
- . "Carta a un español escéptico." La Vanguardia (16-9-1937):1
- . "Los españoles al desnudo." La vanguardia (16-5-1937):1
- . Cartas a un emigrado español, México, Publicaciones de la Junta de Cultura Española,1939.
- . El hombre que hizo un milagro. México: Atlante,1944.
- . El Emplazado. México D.F.: Sociedad General de Autores de México. Sin fechar.
- . De quince llevo una. México: Editorial Séneca, 1949.
- . La trampa y otros relatos. Sevilla: Renacimiento, 2002.
- . El diario de Hamlet García. (Ed. Pablo Corbalán), Barcelona: Anthropos, 1987.
- . El diario de Hamlet García (Ed. P. Corbalán y Cousté), Barcelona: Círculo de Lectores, 1988.
- McClennen, Sophia. The Dialectics of Exile: Nation, Time, Language, and Space in Hispanic Literatures. West

- 
- Lafayette, Purdue U.P. 2004.
- Mendoza López, Margarita. "Exiliados españoles en el teatro mexicano." Primer Acto: Cuadernos de Investigación Teatral 274 (1998): 15-22.
- Milbauer, Asher. Transcending Exile. Conrad, Nabokov, I.B. Singer. Miami: Florida International U.P. 1985.
- Mitchell, W.J.T. "Representation." Critical Terms for Literary Study. (Ed. By Frank Lentricchia and Thomas McLaughlin) Chicago: University of Chicago Press, 1995. 11-23.
- Monleon, José. " Teatro español en México." Primer acto Cuadernos de Investigación Teatral 201 (1983): 36-9.
- ." La tragedia del exilio." Primer acto. Cuadernos de Investigación Teatral 202 (1984): 101-4.
- ."Una dramaturgia irrecuperada." El exilio literario español de 1939. (Aznar Soler, Ed.)Bellaterra: GEXEL, 1995. 491-512.
- Muñoz Molina, Antonio. "Introducción." Masip. El Diario de Hamlet García. Barcelona: Visor, 2000.
- Muro, Miguel Ángel. "La caracterización de un personaje complejo: el Hamlet García de Paulino Masip." Sesenta años después. El exilio literario de 1939. Logroño: Universidad de la Rioja, 2001. 301-311.
- Naharro-Calderón, José María. "La metafísica se hace social:

- 
- 'un fantasma recorre' El diario de Hamlet García de Paulino Masip. Letras Peninsulares, Spring 1993, Vol.6.1: 223-34.
- Purdy, Anthony. "Shattered Voices: The poetics of Exile in Quebec Literature." Literature and Exile, Amsterdam: Rodopi, 1990. 23-36.
- Radulesco, Domnica. "Theorizing Exile." Realms of Exile. Nomadism, Diasporas, and Eastern European Voices. New York: Lexington Books, 2002. 185-205.
- Ridao, José María. Contra la historia. Barcelona: Seix Barral, 2000.
- Ródenas de Moya, Domingo. Los espejos del novelista: modernismo y autorreferencia en la novela vanguardista española. Barcelona: Península, 1998.
- Rubio Jiménez, Jesús. "Tendencias del teatro poético en España (1915-1930)." Dougherty y Vilches de Frutos. El teatro en España. Entre la tradición y la vanguardia. 1918-1931. Madrid: CSIC, 1992.
- Ruiz Ramón, Francisco. Historia del teatro español. Siglo XX. Madrid: Cátedra, 1975.
- Said, Edward. "Reflections on Exile", Reflections on Exile and other Essays. Harvard U.P. 2002. 173-164.
- . "Orientalism." The Post-colonial Studies Reader. (Ed. By Bill Ashcroft, Gareth Griffiths, Helen Tiffin). New York:

- 
- Routledge, 2004. 87-91.
- Sánchez Salas, Bernardo. "Vidas en sombras en torno a Hamlet García." Sesenta años después. El exilio literario de 1939. Logroño: Universidad de la Rioja, 2001. 335-348.
- Sánchez Vázquez, Adolfo. Recuerdos y reflexiones sobre el exilio. Barcelona: GEXEL, 1997.
- Sheyhan, Azade. Writing Outside the Nation. Translation, Transnation. Princenton U.P 2001.
- Stringfellow, Frank. The Meaning of Irony. State Univ. of New York, U.P., 1994.
- Torre, Guillermo, de. "Ultra manifiestos." Cosmópolis, 29, 1921.
- Ugarte, Michael. Literatura española en el exilio. Un estudio comparativo. Madrid: Siglo XXI, 1999.
- "Una buhardilla y un manifiesto." Editorial. España peregrina 2(1940):78-9.
- Unamuno, Miguel de. Niebla. Madrid: Cátedra,1994.
- Verdaguer, Mario. El marido, la mujer y la sombra. Barcelona: Apolo, 1927.
- Williams, Haydn. "Exile as Vision in the New Literatures in English." Literature and Exile, Amsterdam: Rodopi, 1990. 107-119.
- Wright, Sara. "Gregorio Marañón and the Cult of Sex:

---

Effeminacy and Intersexuality in the 'Psychopathology of Don Juan' (1924)." Bulletin of Spanish Studies, Volume LXXXI, Number 6, 2004. No pagination.

Zach-Blouska, Joanna. "Memory in Exile: Notes on Milosz, Identity, and Writing." Realms of Exile. Nomadism, Diasporas, and Eastern European Voices. Lanham: Lexington Books, 2002. 149-158.