

“Lo que no se puede decir no se puede defender”: eludir para superar en la obra de Paulino Masip

Angela MORO
Università di Padova

Resumen

Paulino Masip, desde su exilio en Veracruz, compone una recopilación de novelas cortas que se caracterizan por una impactante impermeabilidad a los asuntos de la Guerra Civil y del régimen. *La trampa*, de 1954, queda inmune a la contaminación de la corriente que empujaba a los escritores exiliados a incluir en su narrativa motivos y temas históricos actuales. La España que Masip perfila remite a la de la época plateada de las décadas de los 20 y de los 30; sus personajes parecen deudores del teatro popular y los capítulos del texto podrían haber sido sacados de las entregas de un folletín. Folletinesca es también la trama de una narración en apariencia ligera, puesto que excluye toda severa reflexión política y se vale de diversos *topoi* de la tradición occidental. La trampa que titula la historia implica incluso a la voz narradora que, con su tono zumbón que no parece que acabe de tomarse en serio lo que cuenta, logra un equilibrio entre el inocente parpadeo y el guiño sagaz para desvelar al lector más atento las herramientas de un género del que se sirve para demolerlo desde el interior. De esta manera, Masip elude y evade el exilio para sobrevivir y nos brinda un reto taxonómico: la variedad de registros en la narrativa breve del exilio rompe ese tópico que estereotipaba esa literatura exclusivamente en torno a la Guerra Civil y a sus consecuencias. Hay pues que aclarar si el marbete de literatura, o bien de novela corta, del exilio significa literatura en el exilio o sobre el exilio. Las dos circunstancias pueden darse al mismo tiempo, pero existen casos, y el de Masip es preconizador, en que el marco temporal no justifica una temática estrictamente coherente.

Palabras clave: exilio, novela corta, Guerra Civil Española, Paulino Masip, folletín.

Abstract

From his exile in Veracruz, Paulino Masip writes a collection of short stories that prove to be remarkably impermeable to any issue connected with the Civil War and the Franco regime. *La Trampa*, 1954, is immune to the contamination with the literary tendency that prompts the exiled writers to include in their narrative ongoing as well as historical topics. Masip depicts a Spain dating back to the Golden age of the 20s and 30s; his characters seem to be drawn from of the popular theater and the chapters of the text could be taken from a *folletín*. *Folletinesca* is also the plot featuring an apparently simple and light narrative, since it eludes all political reflection and handles several literary *topoi*. *La Trampa* that titles the short story entails even the narrative voice that reveals to the most mindful reader the tools and devices of a genre that is dismantled from the inside. By doing so, Masip avoids directly facing up to the exile and challenges the reader with a taxonomic question: the variety of registers in the exile narrative discards the stereotype that expected this discourse to be exclusively about the Civil War and its consequences. It is therefore necessary to clarify whether the label of

literature —or that of short story about the exile— can be consistent with literature in exile or about the exile. The two meanings can occur at the same time, but there are cases, and so is Masip, in which the timeframe does not call for a strictly coherent theme.

Keywords: exilio, novela corta, Spanish Civil War, Paulino Masip, *feuilleton*.

ENTRE COMPROMISO Y EVASIÓN: LA VIDA DE UN AUTOR POCO TRABAJADO

Los datos biográficos de que disponemos sobre Paulino Masip son desgraciadamente muy incompletos: su trayectoria personal no es fácil de rastrear con detalle. De ese modo, queda pendiente la biografía, amplia y precisa, de este escritor y periodista nacido en tierras leridanas que no dejó demasiada noticia de sí mismo. Pese a que literatura y biografía se entrecruzan sin sobreponerse, la reconstrucción de algunos de los hechos más significativos de su vida se puede entrever en sus propias obras. De hecho, sacar esta figura de la semiclandestinidad en que se encuentra es una tarea difícil, aunque obligada.

Las huellas a menudo difuminadas de Paulino Masip empiezan en La Granadella, pueblo situado a unos treinta kilómetros de Lérida, donde nace el 11 de marzo de 1899. Hijo mediano de una familia modesta, pronto se trasladará a Logroño donde transcurrirá el resto de su infancia, adolescencia y juventud. Tras instalarse en Madrid, empiezan sus primeras colaboraciones de importancia, que efectúa con el semanario *Estampa*. En mayoría son reportajes sobre temas variopintos, algunos de ellos muy originales, en los que Masip pretende alcanzar una fórmula periodística llena de frescura, humor y agilidad, sometiéndose, desde luego, a las exigencias del público que frecuentaba este tipo de prensa gráfica: distracción, amenidad y variedad. Estos rasgos van a ser fundamentales a la hora de escribir sus novelas cortas, caracterizadas por componentes folletinescos. Después del estallido de la Guerra Civil y de la sublevación y ante el avance de las tropas franquistas, Masip viaja a Valencia y a Barcelona con el Gobierno de la República. En la ciudad condal, durante 1937, escribe regularmente en *La Vanguardia*, inaugurando en la primera página la columna titulada *Opiniones*, desde la que se zambulle en los varios motivos que la guerra civil propicia.

En 1938 se traslada a París donde ocupa el cargo de jefe de Prensa de la Embajada de España, ya que el entonces Ministro de Asuntos Exteriores lo llama con el propósito de aclararles a los medios periodísticos la confusión política que hay con respecto a la guerra española. Cuando la derrota del ejército republicano es tan inminente como irreversible, el escritor parte de Sète, en Francia, con su familia, a bordo del Sinaia, el primer gran barco de emigrados españoles, rumbo a México. Llegará a Veracruz el 13 de junio de 1939 y durante la travesía escribe sus *Cartas a un emigrado español*. Estas tienen un indudable valor histórico y son testimonio de un momento vital compartido por un gran número de españoles que se vieron arrojados a un exilio poblado de incógnitas. Entre los propósitos expresados por el escritor en las mencionadas *Cartas* sobresale el de “aunar el aislamiento, dolorosísimo, con un

compromiso valiente y humanizado ante el destino” (Caballé, 1987: 35). Los puntos claves para la renegociación de la identidad que va a acarrear el exilio ya aparecen desde este preciso momento: la forja de un nuevo concepto de patria abandonada y el procedimiento de acogida en el país receptor serán asuntos cardinales a la hora de representar al exiliado como un recién nacido a quien se le ofrece una nueva vida por delante. Así, según Pelaz-Escribano (2011: 814): “Su discurso, como representación textual de la vivencia del exilio, se apoya en una tensión entre el pasado y el futuro y es esta interpretación dialéctica la que le proporciona todo su significado”.

Desde su llegada al nuevo continente, Masip intenta combatir los espejismos suicidas de la derrota y mantenerse fiel, en lo posible, al espíritu que reflejan las *Cartas*: pese a la pérdida, el desgarramiento y la marginación, se rechazan de plano la pusilanimidad, el odio y el pesimismo. Este ensayo nos acerca, además, a una personalidad hondamente preocupada por el alcance de los acontecimientos vividos: la derrota republicana, la evidencia de una patria fascista, la desilusión de un regreso son temas que precisan una demostración pública de solidaridad y compromiso. El tono moralizador con matices doctrinales, con su deseo de verdad y voluntad didáctica, así como una constante inquietud por los avatares del pueblo español, recuerda a Caballé “el periodismo desgarrado y reformador que se inicia con Larra” (Caballé, 1987: 36).

Por todo ello, puede destacarse una ambivalencia en la obra y en la estética de Masip: por un lado, hay una exigencia de testimonio y de verdad comprometida para dejar un rastro histórico y literario de lo que fue el trauma mayor del exilio; por otro, esta cara de intelectual implicado en el rescate y en el ajuste de la idea de patria se entremezcla con un filón en apariencia más folletinesco y costumbrista que intenta evadirse del nudo problemático de la guerra. Y esta visión –digamos bizca– proporciona complejidad e interés a su trabajo que, por barajar levedad y gravedad, alcanza una enriquecedora tridimensionalidad.

Paulino Masip nunca más volverá a España. En la capital azteca participa activamente en las tareas intelectuales de los exiliados. En 1943 publica un volumen de diez relatos titulado *Historias de amor* en el que rescata algunas de las narraciones publicadas por entregas en *Estampa* en los años precedentes. Al ampliar esta recopilación con un cuento más, con respeto a lo escrito en España, pone de manifiesto el carácter muy cinematográfico y dramatizado de estas historias, articuladas según el molde del montaje de un guión. En esta obra se perfilan rasgos que vuelven a parecer en la novela corta de la cual se tratará en este trabajo. En efecto el autor remeda en parte lo que Manuel de las Rivas define como “querido folletón de urdimbre decimonónica” (De las Rivas, 2001: 197) haciendo hincapié en los llamados cuadros de costumbres que surgen a través de la prensa decimonónica, la primera prensa literaria creativa que funcionó en España. Larra y Bécquer, por citar dos figuras señeras, estuvieron presentes en esa simbiosis entre literatura y periodismo. “Después vienen, importados de Francia, el folletín y la novela por entregas” (De las Rivas, 2001: 200), marcando así el cruce entre periodismo y ficción y, en esta larga trayectoria, hay que situar los mencionados relatos que Masip prepara para *Estampa*. En cualquier caso, la novela más ambiciosa y acabada del autor es *El diario de Hamlet*

García, de 1944, a la que siguen otras narraciones en las que, en palabras de González de Garay (2002: 21): “el veneno infiltrado por la guerra prácticamente ha desaparecido”. Se trata de obras como *De quince llevo una* (1949), *La aventura de Marta Abril* (1953) y *La trampa* (1954).

Masip muere en México el 21 de septiembre de 1963 con la convicción de dejar tras de sí una obra inacabada, rumiando al mismo tiempo narraciones que no cuajan y la ilusión de un regreso que queda pendiente y cifrado a través de diferentes y a menudo divergentes facetas en sus obras.

LA TRAMPA: ESCAMOTEOS PARA SOBREVIVIR A LA MUERTE Y AL OLVIDO

La trampa, fechada en 1954, es una colección que reúne cuatro novelas cortas: *Un ladrón*, *El gafe o la necesidad de un responsable*, *El hombre que perdió los bolsillos* y la que da título al volumen. Impresa por primera vez en México por la Editorial Ardevol, se editó con el subtítulo, entre paréntesis, de “novelas”, lo cual plantea desde el comienzo la interesante cuestión del género al que se pueden adscribir estos textos. Si fijarse en la extensión de un relato no es un parámetro eficaz para determinar su género, y si hay que señalar que Masip le saca un inusual partido al desarrollo del corte psicológico, eso no quiere decir que esa falta de concentración pueda encasillar esta obra en los generosos moldes de la novela. La clave de lectura que tal vez permite resolver esta cuestión tanto terminológica como sustancial es la misma novela corta que se sitúa justo en el intersticio entre dos géneros sólidos y establecidos y, por eso, queda arrinconada al margen. Lo que resulta interesante es que, por el hecho de dejar un hueco seguramente no percibido en el sistema de los géneros, su presencia se convierte en esencial cuando se trata de sortear una ausencia clasificatoria.

Entonces el formato que Masip escoge como el más adecuado para la historia que quiere contar es precisamente el de la novela corta que compendia en sí los rasgos del lugar ideal donde gestar pistas para sobrevivir al exilio de manera inédita. En efecto, el marco histórico y geográfico de *La trampa* es una España ya inexistente, es decir la de antes de la guerra civil, así que la recopilación de novelas cortas muestra una notable ausencia de los temas que caracterizaron durante muchos años la narrativa publicada en el exilio. La pérdida del primer hogar queda silenciada totalmente y, como señala González de Garay (2002: 29), “su España es la de los años anteriores, vista a veces en sus aspectos más vitales y divertidos, a través de las relaciones de sus mujeres con los hombres y viceversa”, o suavizados por una ternura compasiva. Esquivar el tema más candente es entonces un recurso para procesar el trauma y proponer otro conjunto de argumentos sobre los cuales reflexionar. La misma González de Garay define la actitud literaria de Masip con la expresión muy llamativa de “superación por evasión” (González de Garay, 2005: 50). Lo que se elude son los asuntos paradigmáticos de la literatura de los exiliados, como por ejemplo la guerra civil, el regreso imposible y los campos de concentración. La renuncia a presentar una problemática española cuando esto era lo que cabía esperar de autores exiliados es testimonio de una férrea voluntad de superar la realidad convencional y exaltar, en

cambio, los hechos por los cuales ríen y lloran sus personajes, encarando al lector con las sempiternas cuestiones del humano vivir. Anna Caballé glosa ese punto de manera quizá tajante al afirmar que “la ficción acaba siempre por ajustarse más a los límites de lo verosímil que la propia realidad, siempre a punto de desbordarse” (Caballé, 1987: 50).

Se puede de hecho notar como a Masip acaba por no preocuparle el grado de realidad de su historia, pero sí las consecuencias de la misma. Por eso está animado por una condición permeable de atento observador del angustioso y confuso mundo interior del hombre, traspasando así el umbral de la significación individual de un personaje y convirtiendo a los protagonistas de sus obras en emisarios de experiencias colectivas. Sus relatos están narrados desde y para, aunque no solamente, la pequeña burguesía española de la primera mitad del siglo XX. El tono es popular, el estilo íntimo y coloquial, humorístico e irónico, apto para poner en evidencia, al desnudo, la ideología y las emociones de sus personajes. Estas novelas cortas están relacionadas entre sí por varios motivos temáticos: éxtasis anímicos, las dolorosas revelaciones que causa el amor cuando la ignorancia deja paso a nuevas verdades, el imperio del deseo erótico, de la pasión y de la posesión.

Hay entonces que aclarar si el marbete de literatura, o bien de novela corta, del exilio significa literatura en el exilio o sobre el exilio. Las dos circunstancias pueden darse al mismo tiempo, pero existen casos, y el de Masip es preconizador, en que el marco temporal no justifica una temática estrictamente coherente. Santos Sanz Villanueva, al tomar en consideración los personajes de Paulino Masip, apunta con perspicacia que:

La primera habilidad de Masip radica en haber dotado de una extraordinaria personalidad humana a personajes que rozan los límites del disparate y de la caricatura. Quizá Masip ha querido a través de ellos ofrecer una crítica de cierto intelectualismo absentista, pero la profundidad humana de sus criaturas rebasa esa concepción para convertirlos en los representantes —nada simbólicos, sino de total consistencia literaria y humana— de una existencia azotada por unos hechos históricos. (Sanz Villanueva, 1977: 166)

Queda claro que el estallido de la guerra descompone el sistema de referencia de cualquier ser humano y desmorona también el universo literario. La falta de capacidad de leer un mundo puesto patas arriba, donde la acción brutal predomina sobre el pensamiento, conlleva respuestas divergentes por parte de los intelectuales: hay quien hace de este panorama el marco de referencia de sus obras para interpretarlo de manera armónica y quien, como Masip, rehuye de la brutalidad por medio de un sistema alternativo de símbolos. De esta manera, el horizonte que el escritor proporciona a su público de lectores solo en apariencia remeda una sociedad anacrónica e hibernada, cristalizada en su Antiguo Régimen. La agilidad y la precisión narrativa de Masip contrastan con un argumento deleznable: las sentimentales, folletinescas y abigarradas aventuras de sus personajes. Las novelas cortas del autor pueden ser tanto una hábil parodia de cierta literatura del corazón como un corriente folletín subliterario. Lo que Masip se atreve a hacer es romper desde dentro los moldes

literarios codificados y esta operación desgarradora demuestra cómo la subversión de los cánones permanece independiente de los límites que imponen los géneros. Lo que me propongo mostrar aquí es cómo, a pesar de parecer formal y superficialmente un folletín, Masip logra en su narración un abanico de niveles de lectura y, si alcanzamos el grado más profundo, el texto resulta ser incluso antifolletinesco. En este sentido es importante establecer una correspondencia de lugares: tanto el género de la novela corta como el del folletín y, si queremos, la producción de los escritores exiliados, han sido adscritos a las poco prestigiosas comarcas de la infraliteratura éstas funcionan como incubadoras de gérmenes de subversión, por ser capaces de disfrazarse y albergar en sí una pluralidad de significados. Al respecto, Jorge Rivera, en su estudio sobre el folletín y la novela popular, asegura:

La palabra popular solo contribuye a profundizar un equívoco que en nada beneficia a las partes. En primer término porque las jerarquizaciones están condicionadas al carácter polisémico de la obra y en tal sentido tanto la historia como la sociología de la literatura nos demuestran la inestabilidad fundamental de ciertas prioridades. Tampoco podemos conceder que se trate exclusivamente de mala literatura. Algunos autores son artesanos sumamente conscientes. (Rivera, 1968: 9)

En consecuencia, si la denominación de ‘folletín’ o ‘novela popular’ designa, dentro de la cultura burguesa del siglo XIX, el tipo de literatura más próximo a la producción de consumo que a la atención estética, se pueden destacar todas las divergencias de Masip de ese modelo, del cual no se aleja explícitamente sino que le inocular sutiles grietas que lo derriban solo para los ojos del lector más atento. Por ejemplo, Antonio Salvador Plans nos ofrece diversos datos acerca de la unidad de la entrega, la unidad-base de publicación del folletín: estos fragmentos constaban de “ocho páginas de letra del cuerpo 9 o 10 y el reparto se componía de ocho entregas” (Salvador Plans, 1983: 33). Lo cual corresponde bastante, como estructura, a la de *La trampa*, cuyas seis secciones numeradas en romanos podrían obrar de manera independiente como entregas.

Una de las principales características temáticas de la novela de folletín, y al mismo tiempo el origen de su particular configuración estructural, es la presentación insistente de lo que podemos denominar un “conflicto de reivindicación” (Rivera, 1968: 21): en este universo maniqueo, un personaje malvado usurpa los derechos de una víctima, se adueña de su fortuna, ocupa su lugar y la obliga a llevar una existencia miserable, así que interviene un héroe que decide reivindicar a la víctima e inicia su lucha contra el malvado. Tras sucesivos enfrentamientos consigue satisfacer su propósito: triunfo de la virtud sobre el vicio, reivindicación cumplida y apoteosis del bien. Esta combinación esquemática y previsible no se aplica al caso de *La trampa*, ya que la historia de Don Fermín se matiza al mezclar los papeles de víctimas, héroes y verdugos para proporcionar una visión compleja de la realidad. Lo que se puede destacar, en efecto, es cómo a lo largo de la historia, cada personaje es tanto víctima como verdugo, lo cual ya se puede deducir desde el título: el protagonista, Don Fermín Revilla es un viudo abogado de 60 años, rico y poco amante de

sentimentalismos que, de pronto, se enamora de una joven de 20 años, Jerónima, hija de sus inquilinos y con la que quiere casarse a toda costa. La obra se inicia con una descripción parsimoniosa y detallada de don Fermín, convaleciente de una gripe que le ha dejado maltrecho en lo físico y angustiado en lo moral, pues la enfermedad ha ahondado más, si cabe, el abismo generacional que lo separa de Jerónima. Abrumado por los destrozos de la gripe, el viejo aparece en casa de la joven que, de manera sorprendente, le proporciona toda clase de atenciones y mimos solícitos. De hecho, hasta entonces todos sus esfuerzos por convencer a Jerónima de su amor habían resultado infructuosos, a pesar del empeño de los padres de la muchacha por conseguir un matrimonio tan económicamente ventajoso. Don Fermín percibe el cambio de inmediato, pero temeroso de que Jerónima recupere su anterior altivez, aun estando recuperado, seguirá mostrándose ante ella y su familia como un hombre acabado y enfermo. El caso es que deciden casarse y Fermín espera, aterrado, a que finalice la ceremonia para confesar a Jerónima que, en realidad, no se encuentra tan mal como venía manifestando. Los acontecimientos entonces se precipitan: Jerónima sale huyendo al acercársele su marido y éste, queriendo alcanzarla, tropieza y cae. Don Fermín muere algunos meses después, incapaz de cargar por más tiempo con las penas del amor cuando éste se aleja, dejando tras de sí soledad, vacío y abatimiento. Incapaz, en suma, de continuar como víctima de su propia trampa.

Queda claro entonces que Masip rompe con los mecanismos folletinescos de manera muy sutil: de hecho, en lugar de oponer otro sistema de valores al canon, se sirve de los componentes básicos del mismo género para insuflarle divergencias. Lo que el escritor lleva a cabo es una operación que engendra un antifolletín, la cual se puede rastrear en varios segmentos narrativos. Pese a que los argumentos de los relatos son tenues, a veces incluso triviales, en realidad la mayoría de ellos nos advierten de su carácter de ficción, de irrealidad en suma, pero, como apunta Caballé, “siempre sobresale el talento innegable de Masip para transmitir al lector una impresión o un ambiente, en descripciones ágiles, precisas y de factura impresionista” (Caballé, 1987: 45). Estas señales de la construcción ficticia del mundo narrado son asumidas por la misma voz narradora.

El narrador del relato salpica su presencia, con el explícito pronombre en primera persona, en tres momentos (51, 52 y 85, respectivamente)¹, pero su huella surge en todas las preguntas que apelan de manera directa a su interlocutor, o bien lector, para captarlo e involucrarlo en la reconstrucción de los hechos. La apelación directa al lector se produce con advertencias sabrosas y zumbonas que a menudo anticipan reacciones de un público estereotipado:

Se les agradecerá que no formulen juicios temerarios. A pesar de esta advertencia les oigo murmurar: “¿El enigma consiste en que todo lo que hemos venido leyendo hasta ahora es mentira?”. Podría serlo y ello no habría de extrañar demasiado pues sabido es que hay muchísima gente que parecen una cosa y son otra. (88)

¹ Cfr. González de Garay, quien apunta que “escribir desde el yo es un recurso que sobresale en la narrativa de Masip” (González de Garay, 2005: 50).

De hecho, lo que evidencia una distancia en el trato del género es el punto irónico del tono de la voz narradora que cuenta algo que no se acaba de creer del todo. González de Garay nota que “en la actitud de los narradores de Masip hay depositadas buenas dosis de humor y de psicología” (González de Garay, 2005: 51). Es decir que el narrador es consciente del género que utiliza y a menudo se atreve a poner de manifiesto sus herramientas literarias. Con hábil manejo de los términos de la crítica retórica, el yo que narra nos habla de “hipérbole” (56), de “soliloquios” (78) y de “prólogo” (68). Ésto queda patente también si se toma en consideración el abanico de registros a su alcance. Los sintagmas que proceden del latín *ad usum delphini* (78) se entremezclan con la contaminación con un lenguaje de factura popular y castizo, como la manera de hablar de los padres de Jerónima.

Es preciso fijarse en el lenguaje de la obra ya que muchos detalles de corte lingüístico alumbran los matices de comedia popular que empapan la narración. Para situar la acción de su novela corta Masip escoge la España de los años 20 y 30, época en la cual gozó de éxito la comedia, incluso entre las clases bajas. Además, la ambientación madrileña influye en la mayoría de las expresiones que el narrador inserta en los diálogos de sus personajes. Esta reflexión mentalingüística se pone en boca del personaje de Concha que, al dirigirse a su hija, anuncia el entronque del folletín en el texto: “me parece que tú, con tanto leer novelas, te estás inventando un folletín de esos por entregas” (59). No solo el folletín, sino también el sainete y la zarzuela desempeñan un papel relevante a la hora de destacar los géneros de la tradición con los cuales Masip quiere entretejer un discurso.

Cabe ahora prestar atención al manejo de los personajes que el narrador trata casi como si fuesen títeres de teatro que uno puede abandonar en un rincón de la escena. Esto se percibe muy bien cuando la voz narradora nos incorpora al progresar de la trama haciéndonos recordar que “don Fermín continuaba sentado en la butaca donde lo dejamos al principio de este relato” (80). La distancia con los personajes hace que éstos se conviertan en guiñoles sometidos a las inapelables leyes de quien lo manda todo. Los personajes ofrecen escasas descripciones de sus rasgos o caracteres psicológicos, pues están solo en función de la acción; el autor los introduce, los saca de escena, los suprime con explicaciones mínimas y a su libre antojo, es decir según las necesidades concretas para que el relato progrese. Incluso la muerte de don Fermín comparte rasgos caricaturizados y elementos sensacionalistas, al producirse por una caída muy parecida a un golpe de teatro y la frase con la que el protagonista se despide tiene atributos típicos de una comedia: “Te saliste con la tuya. Me he roto una pierna y me has roto el alma” (111). Y, en coherencia con las acotaciones de un guión teatral, el narrador nos informa de que “dicho lo cual se desvaneció” (111).

Sea como fuese, el papel del narrador no ahoga las perspectivas individuales de los habitantes del mundo de *La trampa*: el segundo encuentro entre Don Fermín y Jerónima se centra en el elogio que el viejo hace de la joven y, cuando los dos se despiden, la muchacha murmura su desdén hacia él “entre dientes que no por ser y estar blanquísimos y bien alineados, mordieron con menos rabia los despectivos vocablos” (58). Queda claro que el enfoque sobre los dientes, pese a que es contado

por el narrador, se alinea con la descripción entusiasta que Don Fermín hace de su amada, a la cual se le otorga la posibilidad si no de la voz, por supuesto de la mirada sobre este detalle. Y, en este sentido, Anna Caballé apunta:

Como suele hacer el escritor, la acción se apoya en los pensamientos de un personaje central que ve cómo la realidad, inexorablemente, deshace sus sueños de felicidad o, lo que es lo mismo, percibe la imposibilidad del amor más allá de la ambición o de la diferencia radical que aleja un ser humano de otro. (Caballé, 1987: 46-47)

Nuestro protagonista, héroe vulnerable y burlado, en la tradición folletinesca es corroborado por muchas figuras que le proporcionan ayuda, por ejemplo, la madre traidora, que puede coincidir con Concha en *La trampa*, o bien los compañeros-ayudas (Rivera, 1968: 25, 26) que son precisamente los padres de Jerónima. El mismo Rivera nos informa que la novela de folletín está a menudo repleta de enmascaramientos o disfraces (Rivera, 1968: 26) mediante los cuales los personajes consiguen diversas identidades y acceden a una ubicuidad que perfecciona las dotes supuestamente míticas. Luego, la racionalización de la novela popular irá poniendo gradualmente límites a esta característica distintiva, que se complementaba con las puertas secretas, las trampas –metafóricas y no– que se abren en el momento oportuno. Sin embargo, la máscara y el espejismo de las apariencias múltiples quedarán como desechos de este universo de pesadilla en el que la identidad se perfila como enigma y termina por convertirse en puro vehículo de mistificación. Don Fermín, en este sentido, es disfraz y trampa de sí mismo, lo cual crea un cortocircuito en el mecanismo del género.

Teatro, ficción y sueño arman el mismo título de la novela corta y emergen en muchos puntos del relato. Las “invitaciones al teatro” (61) están entre los regalos que don Fermín le ofrece durante sus visitas a la casa de Concha y Teodoro, y el tercer capítulo empieza de manera llamativa con un telón que se levanta, “pero antes, mucho antes, se había representado entre bastidores una escena que conviene reproducir en este lugar” (62). El mismo don Fermín se declara cansado de su farsa, afirmando así de manera patente el engaño teatral que está llevando a cabo. Además, el desvelamiento de la trampa sale a la superficie por medio de una acertada sinestesia que involucra los sentidos de los lectores (respectivamente, olfato, oído y tacto), o quizás, mejor dicho, espectadores:

Ahora tenía la sensación de que había algo que no marchaba con arreglo a pauta. No sabía el qué. Era como cuando hay un escape de gas y el olfato percibe el olor, pero no acaba de definir su origen [...], era un ruido que le escapaba de la garganta [...], una anomalía engendra otra, insignificante quizás, pero cuya suma crea una atmósfera llena de pequeños absurdos que pinchas como alfileres invisibles. (105)

Por lo que se refiere al sueño, Anna Caballé apunta que “es constante en Masip su inclinación a desarrollar personajes masculinos abúlicos, predispuestos al abatimiento y la triseza y, desde luego, dominados por mujeres de mayor fibra emocional” (Caballé, 1987: 27). Así que cuando Jerónima comienza a manifestar atenciones hacia el viejo casero, este último va pensando que “todo ha sido un sueño

fingido por la fiebre” (82), a pesar del diagnóstico inicial de su médico “insomnios de viejo y toses de fumador” (47), que perfila el retrato de un hombre muy pragmático al cual “las pesadillas sí le preocupaban porque le eran desconocidas. Nunca fue hombre de ensoñaciones” (47). Además, el humo es un elemento que contribuye a envolver el relato en una atmósfera que aturde los sentidos, el descubrimiento de Jerónima de que su reciente pareja fume es el viático que pone de manifiesto la trampa:

Las tumultuosas bocanadas de humo creaban alrededor de don Fermín una especie de niebla, azulada a trechos, a trechos blanquecina, a trechos de un color de plomo oscuro, y se desvanecía en ella. Lo cual contribuyó a que Jerónima creyese alucinación cuanto veía y a que las palabras se le quedaran a las puertas de los labios. (107)

Este escenario digno de una representación teatral diluye la verosimilitud del texto y la niebla hace que las dudas de Jerónima se disipen. El humo aparece también al ingresar don Fermín en el casino, “de un salto y fumándose un puro” (87), a través de un efecto que sorprende al lector por desvelar el engaño acerca de la enfermedad del hombre. Esa noche en la calle Alcalá, en el Casino de Madrid, remeda el trillado tópico del *descensus ad inferos* que Rivera considera como característica propia del héroe de la novela popular, aunque también está muy presente en la culta, desde el *Ulyses*, de Joyce, a *Luces de bohemia* y *Tiempo de silencio*. Su trayectoria “se mueve alternativamente en dos planos: los bajos fondos y el gran mundo” (Rivera, 1968: 34), que son los dos puntos de la escala de tensión en el conflicto. Pero se trata menos de una oposición que de un equilibrio que se resuelve en última instancia como emulsión en la que se borran los límites, es decir un doble movimiento de ascenso-descenso a través de este héroe capilar. De todas formas, Masip cuestiona y huye de los planteamientos maniqueos. Por un lado, es preciso admitir que sus personajes, de acuerdo con la tradición folletinesca y sainetesca, no se delinearán a través de la acumulación progresiva de matices ya que resultaría difícil para el público conservar un esquema sobre el cual hacer converger cada nueva información y el conjunto se resolvería al fin y al cabo como una serie de vagas impresiones no reunificables. De ahí que resulta inconcebible en la novela por entregas el tipo de héroe que desarrolla sus contradicciones y sutilezas psicológicas. Sin embargo, por otro lado, esta novela corta confunde y entremezcla los papeles polarizados de víctima y verdugo dado que tanto don Fermín como Jerónima participan en la misma farsa y guardan en sí gérmenes negativos que hacen que sus recortaduras no sean tan netas y definidas. Este proceso de transferencia y de inversiones termina por conllevar una ósmosis de los contrarios ya que los canonizados protagonistas se reparten entre ellos rasgos positivos y negativos. En síntesis, una especie de universo agobiante en el cual el Bien y el Mal derivan constantemente el uno del otro y no cesan de alimentarse recíprocamente. Así que, en última instancia, lo que Masip presenta es un mundo donde las fáciles dicotomías entre buenos y malos sin términos medios no rigen y, como pasa en toda obra teatral bien lograda, la acción se produce por alternancia de luces y sombras.

Los *topoi* que fundamentan el relato remiten a la tradición clásica y se coagulan alrededor de tres motivos fundamentales: el del viejo y de la niña, en otras palabras, los

amores a deshora, el del enfermo imaginario, que se cita de manera explícita (92), y por último el de la fierecilla domada, llamada aquí tanto la “fierecilla engañada” (101) como la “fierecilla acorralada” (109). Por lo que se refiere al primer asunto, Plans comprueba que “el protagonista folletinesco es un ser excepcional al que solo le puede detener su condición de hombre mortal” (Plans, 1983: 23), esta condición mortal es llevada al extremo desde el comienzo del relato en el cual ya queda clara la recurrencia de los temas clásicos de *eros* y *thánatos* y del enfermo de amor: es preciso notar como una enfermedad fingida desembocará en una muerte real.

Detenerse de manera pormenorizada en la decrepitud y el pudrimiento corpóreo es un rasgo habitual de la narración. Un espejo ayuda a don Fermín a averiguar el “espectáculo de su espantosa caducidad” (48), como si el declive físico fuera, una vez más, materia afín a una obra de ficción. La imagen que el viejo tiene de sí mismo resulta entonces crucial a la hora de urdir el engaño: “él no se veía, pero se imaginaba recordándose en el espejo y si antes su torpeza, ahora maldecía su insensatez. No era un hombre, era un escombros humano lo que ofrecía en bandeja a los ojos de Jerónima” (81-82). La preocupación por lo que los otros, el público, pueden ver atestigua el marco recitativo en el cual se desarrolla la aventura. Por ejemplo, para organizar las bodas “don Fermín había dispuesto la hora, lugar y séquito para tener el menor público posible. No le hacía ninguna gracia ofrecer el espectáculo de su decrepitud, aunque fuera como tal decrepitud en parte fingida, junto a la belleza en flor de Jerónima” (95-96).

En consecuencia, el cuerpo se representa a menudo como fragmentario y fragmentado, casi autónomo en sus porciones, es decir, un cuerpo del cual se pierde el control tanto por la vejez como por la trampa que articula toda la historia². Esta propensión a reducir el cuerpo a algo meramente material, que se pueda medir y objetivar se hace patente a través del campo semántico de las unidades de medida: don Fermín piensa en “los cincuenta y tres kilos de carne apiñonada” (50) que Jerónima le niega; Concha, para justificarse, tras el equívoco coqueteo de su casero, considera que “para que te ofrezcan siete kilos de arrugas que, kilo más, kilo menos, son las que tengo en casa” (60), y la misma Concha a los ojos de don Fermín tenía aspecto de “ser muy sana y robusta tanto por el volumen del continente como por la calidad de lo contenido” (53). El cuerpo, además, se asimila a la comida en la bandeja (81), sobre la cual el escombros humano del viejo se ofrece a Jerónima; y al final del relato Concha palpa al esposo “con fines, si no idénticos, semejante a los que, por Navidad, la llevaban a tentar el pavo que iba a comprar para la cena” (101), justo antes de descubrir que lo que creía ser pellejo blando era en realidad carne apretada y con fibra de una persona que goza de perfecta salud. Esta tendencia a demorarse en el análisis del físico da lugar también a largos elencos que enumeran, casi con precisión anatómica, las diferentes partes del cuerpo:

² Y, si el cuerpo huye del comando humano, hay objetos que se personalizan y funcionan como correlativos objetivos de los personajes. Un ejemplo pueden ser las babuchas de don Fermín, típico atributo de los viejos, que “le esperaban sobre la alfombra con las fauces abiertas” (48). Este contraste proporciona equilibrio e ironía al relato.

Le dolían todas las partes y porciones de su magro ser, las que podía designar por su nombre, y le dolían de una manera, por decirlo así, autónoma, y cuyos nombres desconocía y se quejaban de su preterición con un alarido difuso de muchedumbre que no se sabe dónde empieza y en dónde termina. (48)

Además, la descripción de Jerónima se lleva a cabo fraccionando los componentes de su físico y eso da pie a que la voz narradora lleve a cabo reflexiones de sabor metalingüístico, como la dedicada al dedo gordo de la jovencita, quejándose don Fermín de que la lengua castellana no haya encontrado un vocablo más decoroso para definir esa parte del cuerpo femenino. Por otro lado, el trato del cuerpo está sometido también a una caracterización estatuaria: don Fermín encuentra “ejemplos de estatuas famosas” (56) con las cuales comparar a Jerónima, y cuando el casero y Teodoro quedan para acordar las bodas, en el café hay una pareja de novios “incrustada en un rincón tan pegadita y silenciosa que no molestaría menos un grupo escultórico” (63). Las dos maneras polarizadas de encarar el cuerpo, tanto el destrozo como la cristalización en estatua, producen el mismo resultado, es decir la reducción de algo vital a materia inerte sobre la cual el bisturí del autor tiene libertad absoluta. El narrador demuestra así una inagotable hambre de redundancia, lo que Rivera etiqueta como “triunfo de la información” (Rivera, 1968: 43) característico de la novela popular. Esta retórica del énfasis ignora la selección, la elipsis, la atenuación y el matiz. Parece como si todo, o casi todo, debiera ser explicado, mostrado, exhibido desde todas las perspectivas posibles. La prolijidad del narrador se compone de un incansable y meticuloso retornar a enunciados previsibles y convenientemente amplificadas, que emite una especie de conciencia narrativa total que es a la misma vez interior y exterior a los personajes y a las situaciones, que conoce el pasado pero que también gusta insinuarnos en el futuro.

Otro asunto que merece interés en la obra es la presencia de humores, acuosidad y, más precisamente, la alternancia entre estados líquidos y secos. Desde el primer capítulo este tema se concentra en la nariz de don Fermín que “por la escasez de grasa, mejor diríamos por la desecación o evaporación de todos los jugos y blanduras cutáneos y subcutáneos, aparecía con su bravo perfil muy limpio y bien trazado” (49). De hecho, la enfermedad es asociada a una “licuefacción integral”, ya que “la fiebre amorosa la (*sic*) había producido un estado de delicuescencia progresiva que amenazaba evaporarlo” (51). Esta resecación es el contrapunto de la abundancia de agua que acompaña la primera intrusión de Concha que aparece tratando de fregar los platos de la comida. En efecto, el pretexto que utiliza don Fermín para visitar a sus inquilinos por primera vez consiste en solucionar el mal estado de la conducción del agua, pues el atasco en las tuberías obliga a las dos mujeres a ir a buscar agua con un cubo. Además, el elemento acuático conectado con el concepto de enamoramiento, juventud y, por eso, vida y regeneración, surge de forma metafórica a la hora de esbozar la reacción del viejo frente a la primera visión de Jerónima:

A quien se cae al agua le importa poco, si no sabe nadar y hay la suficiente para ahogarlo, que pertenezca a mar, río o a pantano. Y, como don Fermín tuvo la sensación de que se ahogaba,

hizo lo único que se puede hacer en estos casos, bracear con toda su alma para llegar pronto a la orilla que aquí fue la calle. (55)

Este clímax entre Concha y Jerónima recompone la relación entre las dos, puesto que la joven es la versión sublimada y ensalzada de la madre; lo cual podría explicar el malentendido acerca de las intenciones amorosas de don Fermín. La trampa de la que Concha es víctima consiste en creer que el casero está interesado en ella y no en su hija. De esta manera, la historia aborda una multiplicidad de engaños. Alcohólicos y sin alcohol, los líquidos empapan también el jugoso diálogo entre don Fermín y Teodoro³: el tipógrafo empieza bebiéndose un inocente vaso de leche y termina tomándose una copita de coñac para brindar por el feliz éxito de un verdadero negocio amoroso.

La moral pequeño-burguesa constituye una parte fundamental del relato por ser el fondo de burda hipocresía sobre el cual se gesta el recorrido de los personajes. La comercialización del amor, las bodas con un abogado como “gordo de la lotería de Navidad” (78), tienen dos correlativos objetivos que es preciso señalar y que se reparten de manera ecuánime entre los padres de Jerónima. Concha queda fascinada con los millones de don Fermín y, en un fragmento compuesto en estilo directo libre, considera que el sentimiento de vergüenza por un matrimonio tan de conveniencia puede esconderse y perderse mejor en una casa bien amueblada y, una vez más, ofrece al lector un largo listado de la decoración extraída de su *rêverie*. Por lo que se refiere al tipógrafo Teodoro, el narrador se detiene en el aspecto de sus zapatos el día de la boda, prenda que condensa todas sus ilusiones y ambiciones. En el momento en que la celebración del sacramento culmina, “el señor Teodoro bastante ocupación tenía con pensar en cómo colocaría los pies cuando tuviera que arrodillarse para que no se le arrugara el charol de los zapatos pues le habían dicho que por las huellas de las arrugas se resquebrajaban en seguida” (96-97).

En el desenlace, la voz que narra otorga al lector un comentario muy iluminador que nos brinda una perspectiva inédita sobre el género literario en que la historia se desarrolla: “al fin abogado, el viejo creía en la magia de los argumentos verbales. Lo que no se puede decir, no se puede defender” (109). Otra vez, se trata de una trampa extratextual del autor: de hecho, lo que se defiende aquí es precisamente lo que no se dice, lo que se oculta y se parodia: bien sea el diálogo irónico con los *topoi* de la tradición, bien la voluntad de evadirse de los manidos temas paradigmáticos del exilio. De ahí que el título de la novela corta podría nutrirse de un doble significado que conecta, en coherencia con el estilo de Masip, el interior con el exterior del texto: trampas para sobrevivir a la muerte y a la enfermedad, en el caso de don Fermín; trampas para salir de la pobreza en el caso de los padres de Jerónima; pero, al mismo tiempo, trampas para sobrevivir en el exilio, en el caso del autor. Quizá por eso Masip escoge ese título sugestivo, con algo de misterio e indeterminación, sobre el cual ironiza por medio de un procedimiento distanciador como puede ser la parodia. Este

³ En este sentido, González de Garay se fija en la acción dramática que conlleva el uso de diálogos y monólogos en la narrativa de Masip (González de Garay, 2005: 48).

afán de huir de los problemas del presente corrobora lo que Tierno Galván apunta sobre el porqué se genera esta evasión:

En el caso concreto de la novela histórico folletinesca, no solo presenta un romanticismo exagerado, en los temas y en los personajes, hasta la parodia, es más, la propia historia de España tiende a falsificarse sin escrúpulos a través de la exageración. Es un proceso repetido siempre que se dé una condición: la debilidad del Estado que fomenta la falta de ideologías objetivamente articuladas y favorece la mitografía paupérrima y ocasional. (Tierno Galván, 1977: 92)

La elección de formas y motivos temáticos diferencia entonces a Masip de amigos exiliados tan cercanos como Max Aub, que escribió palabras muy elogiosas sobre él en las solapas de la cubierta de la primera edición de *La trampa*. Aub se fija en la mezcla única que hay en Masip: por un lado, reúne el *seny*, palabra catalana de difícil traducción, pero que se podría entender como el sentido común, el buen juicio, la prudencia y la cordura. Pero por otro lado sus verdades se expresan con “desparpajo madrileño”, sobre todo en lo que atañe a la lengua y a la psicología de los personajes. Basta esto para comprender que la manera de Masip es sabrosamente tradicional, que su prosa está bien asentada en la claridad y en la precisión y que, como insiste Max Aub, “la naturalidad es una de las prendas más preciosas de este hombre, que ve pasar la vida sin gafas de colores, pero sin astigmatismos ni miopías”.

En última instancia, esta novela corta de Masip se desmarca de la guerra civil porque él mismo, como hombre, había conseguido hacerlo desde el centro de la vorágine, como actor y como espectador simultáneo del proceso que modificó su vida y la de sus compatriotas. El escepticismo, esta conciencia que no es cínica ni conformista, no es una ideología que se elija sino un acontecimiento que sobreviene al ánimo, una lucidez que se impone al espíritu con la certidumbre de lo irrevocable. Masip sabía bien, desde el comienzo, que todas las guerras se pierden, que no hay para el creador, en definitiva, otra opción que la tolerancia y la ternura para con sus criaturas, personajes –como él– de una ficción incomprensible que no difiere de la vida.

BIBLIOGRAFÍA

- AUB, Max (1954): en las solapas de Paulino Masip, *La trampa*, México: Ardevol.
- AZNAR SOLER, Manuel (2001): “Paulino Masip, dramaturgo exiliado”, en González de Garay Fernández, María Teresa; Aguilera Sastro, Juan (eds.): *El exilio literario de 1939. Sesenta años después. VIII. Actas del Congreso Internacional celebrado en la Universidad de La Rioja del 2 al 5 noviembre de 1999*, Logroño: Universidad de La Rioja, pp. 259-285.
- CABALLÉ, Ana (1987): *Sobre la vida y la obra de Paulino Masip*, Barcelona: Edición del Mall.
- GONZÁLEZ DE GARAY, Teresa (2002): “Introducción” a Paulino Masip, *La trampa y otros relatos*, Sevilla: Renacimiento, pp. 9-31.
- GONZÁLEZ DE GARAY, Teresa (2005): “La narrativa breve de Paulino Masip”, *Quimera*, núm. 252, pp. 47-51.
- MASIP Paulino (2002): *La trampa y otros relatos*, ed. María Teresa González de Garay, Sevilla: Renacimiento, pp. 47-111.
- PELAZ-ESCRIBANO, Natalia (2011): “Instrucciones para saltar al exilio: *Cartas a un español emigrado* y el diario de a bordo del *Ipanemá*”, en Aznar Soler, Manuel; López García, José Ramón (eds.): *El exilio republicano de 1939 y la segunda generación*, Sevilla: Renacimiento, pp. 812-820.
- RIVAS, Manuel de las (2001): “Paulino Masip y la novela popular: *Historias de amor*”, en González de Garay Fernández, María Teresa; Aguilera Sastro, Juan (eds.): *El exilio literario de 1939. Sesenta años después. VIII. Actas del Congreso Internacional celebrado en la Universidad de La Rioja del 2 al 5 noviembre de 1999*, Logroño: Universidad de La Rioja, pp. 197-225.
- RIVERA, Jorge (1968): *El folletín y la novela popular*, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- SALVADOR PLANS, Antonio (1983): *Baroja y la novela de folletín*, Cáceres: Línea XXI Aldea Moret.
- SANZ VILLANUEVA, Santos (1977): “La narrativa del exilio”, en Abellán, José Luis (ed.): *El exilio español de 1939*, Madrid: Taurus, vol. IV, pp. 111-182.
- SECO, Manuel (1970): *Arniches y el habla de Madrid*, Madrid: Alfaguara.
- TIERNO GALVÁN, Enrique (1977): *Idealismo y pragmatismo en el siglo XIX español*, Madrid: Tecnos.