PAULINO MASIP, UN ESCRITOR ESPAÑOL EN EL CINE MEXICANO

BERNARDO SÁNCHEZ SALAS

1. EL ESPECTADOR Y EL ESPECTÁCULO

«Soy un espectador desinteresado a quien por el momento atrae el espectáculo»

P. Masip, *El Diario de Hamlet García*

En el año 1976, Román Gubern, a través de su colaboración en la obra sobre el exilio español dirigida por José Luis Abellán y simultáneamente en su propia monografía sobre el cine español exiliado entre 1936 y 1939(1), recordó por partida doble la intensa y extensa dedicación cinematográfica que durante casi dos décadas ocupó profesionalmente en México al escritor Paulino Masip (La Granadella/Lérida,1899-Cholula/México,1963). Seguramente este recordatorio no fue tal para unos pocos y sí, en cambio, para muchos, todo un descubrimiento, que aún cabe considerar más positivo si, al verse justamente alineada su persona y obra dentro del campo de la cinematografía con otros nombres más divulgados del exilio, pudo impulsar con efecto retroactivo el interés global por todo el almacén dramático, novelístico, poético y periodístico de Masip, interés ya dado por supuesto entre la hermandad de lectores de *El Diario de Hamlet García* (1944) o entre críticos como Eugenio de Nora, quien, asombrado por la «hondura de interpretación» y las «calidades literarias», sin parangón —si acaso Arturo Barea— en el «tema bélico español» de este texto capital de Masip, reclamó una mayor atención para toda la producción del autor(2).

De entrada, por tanto, será benéfica en dos sentidos la revelación de esta otra vertiente literaria de Paulino Masip por cuanto obligará, por un lado, a bucear en sus antecedentes teatrales y narrativos para certificar esa «facundia del escritor como creador de tipos y argumentos, y su habilidad como dialogador» que según su amigo Pablo Corbalán le pasaportaron a la «naciente industria cinematográfica mexicana»(3) y, por otro lado, a estudiar la proyección y tratamiento de tales facultades en ese formato literario singular que es el guión cinematográfico, a cuyo servicio se entregó Masip parcial o completamente en casi todas sus variantes —la de argumentista, la de adaptador y la de dialoguista— con una frecuencia que, entre otras cosas, aún está por inventariar con exactitud, pero que no parece que pueda bajar de los cuarenta créditos y que algunos elevan hasta los setenta. Esto en cuanto a la cuantificación de su trabajo, pero el interés de sus calidades aumenta si se atiende a la perspicaz sugerencia de Eugenio de Nora cuando apunta el «primer aspecto aparente de guión cinematográfico» de que disfrutaría *La aventura de Marta Abril* (1953) —esa Marta descrita por el

(1) Román Gubern, *Cine español en exilio*, incluido en José Luis Abellán (ed.), *El exilio español de 1939*; (Madrid, Taurus, 1976), vol. V y Román Gubern, *Cine español en el exilio 1936-39*; (Barcelona, Lumen, 1976), p. 119. Para no duplicar las referencias bibliográficas a partir de ahora me referiré siempre a la edición de Lumen.

(2) Eugenio de Nora, *La novela española contemporánea (1936-1967)* (Madrid, Gredos, 1973), Vol. III, p. 30.

(3) Introducción de Pablo Corbalán a la edición de *El Diario de Hamlet García*; (Barcelona, Anthropos, 1987), p. 16.

Secuencias nº 7 (1997). Páginas 41 a 60

personaje de Enrique Iturrialde como «una actriz del cine americano, que te has casado y divorciado doce o catorce veces»(4)—, aspecto seguramente nada casual y quizá inducido por una docena de años de oficio y por lo menos tres decenas de guiones —en cualquiera de las variantes citadas— escritos hasta la fecha. Aspecto, en definitiva, que convendría testar en toda su obra mexicana(5).

Pero desde la aparición de la noticia en 1976 no se ha avanzado ni un punto más en el conocimiento del alcance y características de la inmersión de Masip en el cine mexicano; ni en España, ni en México, desde donde, a fecha de la redacción de este artículo, la Cineteca Nacional me comunicó por escrito que «No se ha publicado ningún libro o artículo especializado en Paulino Masip». Bien es verdad que no se trata de un caso único y que poco o nada sabemos en extenso del trabajo de sus colegas Eduardo Borrás, José Carbó, Alvaro Custodio, Alfonso Lapena, Antonio Monsell, Victor Mora, Ramón Pérez Peláez, Sebastián Gabriel Rovira o el también muy prolífico Carlos Sampelayo, el cual, por ejemplo, sumó en su haber treinta y dos adaptaciones y diecinueve argumentos originales(6). Gubern los agrupó a todos ellos bajo la etiqueta de «guionistas profesionalizados»(7), no incluyendo en esta nómina gremial al «grupo de escritores ilustres, con actividad más o menos marginal en el cine»(8) como Max Aub, León Felipe o Manuel Altolaguirre, entre otros, aunque Manuel Andujar cuando tiene que asociar al Masip guionista con otra figura escoge a Aub: «En el exilio-transtierro Paulino Masip y Max Aub, suministraron al cine mexicano, guiones, diálogos, mancomunados...»(9).

Con la excepción de Julio Alejandro, Luis Alcoriza y Luis Buñuel, reconocidos cada cual en una medida distinta y marcando la distancia que alcanzó el caso excepcional de la personalidad y corpus del Buñuel director —con todo, se sigue acusando desproporción en el insuficiente conocimiento del escritor/guionista neto, el oscense Julio Alejandro (1906-1995), que sin embargo intervino en más de setenta guiones(10), entre los cuales figuran *Nazarín* (1958), *Viridiana* (1961) o *Simón del Desierto* (1964)— no se han hecho notorias las prolongadas carreras cinematográficas de una parte de la colonia española en México; es más, de una manera simplista y exenta de investigación se ha despachado su presencia en la industria aduciendo exclusivas motivaciones alimenticias, lo que siendo verdad en parte, pues no encontraron algunos de los escritores exiliados —Masip, por supuesto— una forma más asequible y rápida de rentabilizar sus aptitudes dramatúrgicas, *ergo* de sobrevivir literaria y económicamente(11), a la larga sólo sirve para meter en un mismo cajón de sastre decenas de trabajos diversos, para condenarlos al infortunio crítico e historiográfico y a una indiferencia perezosa que acaba por soslayar aportaciones imprescindibles al cine de habla hispana de un grupo de escritores españoles trágicamente transterrados.

Por decirlo claramente: el oficio de escritor para películas será considerado en la mayoría de los escritores citados como un demérito de su tarea mayor de escribir, como un empleo subsidiario que distrae el tiempo y el genio que habrían de haber invertido en la literatura. A esta consideración no escapa ni Max Aub, presente en más de cincuenta guiones, el cual, según Román Gubern «... repitió una vez más el eterno drama del desperdicio del talento literario por imperativos comerciales», aunque el juicio se atenúe luego afirmando «Pero Aub,

(4) Paulino Masip, *La aventura de Marta Abril* (Editorial Stylo, México D.F., 1953), p. 16. Supongo que cuando Nora se refiere al primer aspecto cinematográfico de esta —por otro lado, deliciosa— novela está pensando en la alternancia de curso narrativo con la transcripción de tramos dialogados al modo de los guiones de cine y en el uso de la elipsis para solventar el paso del tiempo.

(5) Eugenio de Nora, *La novela española contemporánea (1936-1967)*; p. 33.

(6) Juan A. Ríos Carratalá, *A la sombra de Lorca y Buñuel: Eduardo Ugarte* (Alicante, Universidad de Alicante), 1995), p. 188.

(7) Román Gubern, *Cine español en el exilio 1936-39*, p. 54.

(8) Román Gubern, *Cine español en el exilio 1936-39*, p. 47.

(9) Manuel Andujar, «Exilio y transtierro» *(Cuadernos Hispanoamericanos. El Exilio en América*, nº 473-74, Noviembre-Diciembre 1989), p. 182.

(10) Julio Alejandro, *Fanal de Popa*;(Edición al cuidado de Alberto Sánchez Millán. Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza/ Ayuntamiento de Zaragoza/ Ibercaja/*El Día*, 1989), pp. 539-582.

(11) Y nadie ocultará este extremo: recuérdese la confesión de Buñuel al respecto de lo alimenticio de su oficio en el capítulo mexicano de *Mi último suspiro* (Barcelona, Plaza y Janés, 1982, p. 193): «La necesidad en que me encontraba de vivir de mi trabajo y mantener con él a mi familia explica, quizá, que esas películas sean hoy diversamente apreciadas, cosa que comprendo. A veces, he tenido que aceptar temas que yo no había elegido y trabajar con actores muy mal adaptados a sus papeles.»

***Hasta que perdió Jalisco*, Fernando de Fuentes, 1945.**

auténtico trabajador de la cultura y escritor fecundísimo, rayano en la grafomanía, no desdeñó esta tarea, a la que aportó siempre su excelente oficio y su capacidad de observación visual»(12). Es esta observación positiva por la que debiéramos optar en general para desencasillar toda la copiosa labor de los guionistas españoles en México del tópico del encarguismo, la página a sueldo y la devaluación profesional, que en modo alguno resume ni explica el valor de su trabajo a lo largo de los años.

Desde luego que Paulino Masip ha sufrido del mismo corto aprecio por el ingreso de su pluma en el cine. Y habrá que decir que ingresó de los primeros. Firmó su primer guión en 1941 antes que Borrás (1950), Carbó (1944), Custodio (1946), Monsell (1945), Mora (1943), Gabriel Rovira (1943) o Sampelayo (1945). Precisamente sería Aub de los primeros en augurar negativamente en 1945, en su *Discurso sobre la novela española contemporánea* el inmediato desvío de Masip al cine: «Si el cine no se lo traga. Masip puede llegar a ser un claro exponente de la novela de nuestros días»(13). La impresión que debió sacar Aub al cabo del tiempo es que Paulino había sido efectivamente tragado porque veinte años más tarde, a través de un diálogo entre dos exiliados recreado en las *Historias de mala muerte* vuelve a comentar no sin un punto de ironía y decepción su *fatum* cinemático:

> *— ... Fíjate en Paulino; salió de España habiendo estrenado dos o tres comedias tan buenas como las mejores. Dos comedias para un dramaturgo español son poca cosa.*
>
> *— Y para un francés.*

(12) Román Gubern, «Max Aub en el cine» (*Insula*, nº 320-21, Julio-Agosto, 1973), p. 11.

(13) Max Aub, *Discurso sobre la novela española contemporánea* (México, Colegio de México, 1945), pp. 103-104.

— Para cualquiera. Pero no me interrumpas. No se trata de eso. Le ha ido muy bien: hizo muchas películas. Ha vivido sin que le faltara nada. ¿Pero estrenar?» (14)

En 1955, Rafael Tasis dice de Masip que «es hombre de teatro extraviado estos últimos años en provechosas aventuras de guionista cinematográfico»(15). El balance se resiste a ser más positivo incluso en fechas mucho más recientes. En palabras de Pablo Corbalán, «...el compromiso cinematográfico impidió a Masip continuar el brillante camino emprendido con su primer y espléndido libro novelesco (...) le restó energías suficientes para proseguir su afán de novelista»(16). Fernández Delgado achaca a la dispersión de géneros cultivada por Masip un cierto vacío o silencio general, como si la multiplicidad de formatos hubiera redundado en una cierta disolución de su obra: «En el silencio de Masip han incurrido sobremanera otras circunstancias que han restado interés al Masip narrador: el haber compaginado su tarea narrativa con otros géneros —poesía, periodismo— y su dedicación al cine en el exilio» (17).

Está claro que la opinión no se modificará mientras no se avance en el estudio y comprensión de todo el haber guionístico de Masip, que permanece intacto, y de su importantísima tarea de crítico desde 1941, tarea que por sí sola es merecedora de una monografía a juzgar por la influencia y tino que le atribuye una de las voces más autorizadas, la de Emilio García Riera, quien reseñará como uno de los artículos más oportunos sobre el cine mexicano uno publicado por el español Paulino Masip en la revista *Cinema Reporter* y tan tempranamente como en marzo de 1943, casi recién estrenado su doble oficio cinematográfico de guionista y crítico. El artículo en cuestión se titulaba «La universalidad del cine mexicano» y para García Riera es parangonable al mejor editorial posible sobre la estrategia deseable de dicha cinematografía (siempre que se contextualice en el momento industrial y político en que fue escrito, añadiríamos. Ese es su valor):

«Pero fue, seguramente un escritor español refugiado. Paulino Masip, quien puso el dedo en la llaga al hablar de la universalidad del cine mexicano en un artículo del mismo nombre. Decía Masip que el cine nacional sólo se universalizaría de una manera que es, al mismo tiempo, la más fácil, la más cómoda y la que conviene a propios y extraños. Consiste sencillamente, en que se mexicanice cada día más, en que penetre más profundamente en las entrañas del país, en que sea expresión de lo más genuino de la raza y muestra de las más vigorosas características nacionales, que sea como su pintura, su novela, su poesía» (18).

2. ASOMADO AL BALCÓN DEL CINE

«Desde mi balcón sigo las escenas como en una pantalla de cinematógrafo mudo»

P. Masip, *El Diario de Hamlet García*

El punto final de su pieza literaria más valiosa y perdurable, *El Diario de Hamlet García*, vino a coincidir en el tiempo, año 1941, con el kilómetro cero de su carrera cinematográfica.

(14) Max Aub, *Obras Incompletas. Historias de mala muerte*; (México, Joaquín Mortiz Editor, 1965), pp. 16-17; citado por María Teresa González de Garay (ed.), *Paulino Masip. El gafe o la necesidad de un responsable y otras historias*; (Logroño, Biblioteca Riojana, Gobierno de La Rioja, 1992), p. 236.

(15) Rafael Tasis, «Novelas y cuentos de Paulino Masip» (*Índice de Artes y Letras*, Julio-Agosto 1955), p. 24.

(16) Pablo Corbalán, introducción a *El Diario de Hamlet García*, p. 9 y 11.

(17) Juan José Fernández Delgado, «Un compromiso intelectual» (*Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 472, Octubre 1989), pp. 166-69.

(18) Emilio García Riera, *Historia Documental del Cine Mexicano* (México, Ediciones Era, 1970), p. 113.

En el mes de marzo Hamlet García deliraba ya en el Parque del Oeste y en agosto Benedito Sánchez, *El hombre que hizo un milagro*, comenzaba a pelar barbas en la pantalla cinematográfica como barbero prodigioso. Ambos textos habrían de coincidir nuevamente en las imprentas en 1944. Sin embargo es con otra película posterior cronológicamente con quien yo siempre he presentido una emocionante proximidad a la hora de evocar la odisea del perplejo profesor ambulante de metafísica puesto en circulación por Paulino Masip en el escenario de la guerra civil española. Me refiero al único largometraje de Llorenç Llobet Gracia, *Vida en sombras* (19), que data de 1947. Lejos de extenderme en un ensayo que queda, si cupiese, para otro momento, permítaseme llamar la atención sobre la profunda sintonía que existe entre los personajes de Hamlet García y de Carlos Durán (Fernando Fernán Gómez). Es más, a través de ese personaje literario y letrado que confiesa seguir desde el balcón los acontecimientos como impresos en una banda cinematográfica, veo a su trasunto cinematográfico y cinéfilo: el *cameraman amateur* Carlos Durán, hijo natural del cinematógrafo, tomavistas ambulante y espectador crónico de la vida enrollada en latas de cine, enfrentado al espectáculo de la guerra civil con total impotencia para controlarlo, con dificultades de percepción e interpretación del mismo, escindido ante su imposible papel en los acontecimientos y finalmente mordido en su entorno afectivo por el alcance de una tragedia que no percibía sino como exterior a él. En la des-realización del escenario histórico a causa de la subjetividad radical, en la imposibilidad de que sea aprehendido y asumido por el sujeto, en el ideal amoroso abortado, en la transferencia de conciencia que Masip le hace a Hamlet, equivalente a la que Llobet Gracia le hace a Carlos —a su modo, profesor ambulante de metafísica cinematográfica— veo yo, entre otras cosas, la íntima vinculación poética y política de estas dos obras singulares y, sin duda, revalorizables cada día que pasa.

En *El Diario de Hamlet García*, especialmente, encontramos un pasaje en que la voz narradora en primera persona, la de Hamlet, explicita la interiorización absoluta de la experiencia cinematográfica y su expresividad como recurso de metaforización de la conciencia. Veamos cómo Hamlet recuerda lo sucedido en una noche: «Su película se desenrolla dentro de mí, rapidísima y sin baches y yo la sigo absorto y conmovido. Escena, rostros, voces, estados de ánimo reaparecen ante mis ojos con brillo y exactitud extraordinarios» (p. 314). El cine es para el profesor de metafísica un código paralelo de representación de lo real, como para el *cameraman*.

Pero valga este excurso como una forma metafórica —para mí no exenta de sentido y de analogía poética— de explicar la conexión de Paulino Masip con el cine aunque, desde luego, los datos históricos fueron otros. Entremos en ellos.

Sus primeras armas en el medio fueron bien recibidas. El crítico Xavier Villaurrutia celebró, precisamente, la habilidad dramatúrgica del guionista en su comentario sobre *El barbero prodigioso*: «Tiene este film, desde luego, una ventaja sobre la mayoría de los que se producen en México: la de contar un argumento; con un argumento pensado y distribuido y desarrollado por un autor que conoce la técnica dramática. Y esto es —aunque no todos los profesores lo admiten— la piedra de toque de la cinematografía (...) Añádase a esto que la obra está dialogada con soltura y gracia (...) tendremos para el autor un saludo muy favorable. Digamos, también, que la farsa de Masip está situada dentro de la buena tradición de obras del género»(20). Ya desde su película primeriza despuntaban en Masip las maneras de un escritor que estaba sujeto a una disciplina dramática mucho más severa que la habitual en los productos cinematográficos que solía dar el país.

(19) Véase Daniel Sánchez Salas, «*Vida en sombras* o la película del hechizado» (*Secuencias*, nº 1, Octubre, 1994), pp. 9-41.

(20) Publicado en *Así* el 7 de febrero de 1942; Citado por Emilio García Riera, *Historia documental del Cine Mexicano*, Vol. II, p. 33-34. Nestor Almendros en un artículo titulado «El cine mexicano» publicado en el nº 187 de *Film Ideal* y luego recogido fragmentariamente en el volumen al cargo de Rene Palacios More y Daniel Pires Mateus *El cine latinoamericano o por una estética de la ferocidad la magia y la violencia* (Madrid, Sedmay Ediciones, 1976, pp. 163-168), señala como los tres veneros fundamentales, pero transnacionales del cine mexicano la influencia europeizante a través del Eisenstein de *¡Que viva México!*, la influencia californiana vía géneros, *western* y musical, y la influencia española a través de la herencia de su teatro. Ésta última es considerada negativa por Almendros a causa de un supuesto desnivel estético y expresivo frente al medio cinematográfico.

Cierto que estas maneras no siempre se pudieron apreciar o se atenuaron cuando se instaló como «guionista profesionalizado» —en el calificativo de Gubern— y, de alguna manera —valga el juego de palabras— «nacionalizado» en los gustos del público mexicano, en las exigencias de la taquilla y en el repertorio que se esperaba de las estrellas, de cuyo firmamento prácticamente ninguna faltó en las muchas historias escritas o co-escritas por Paulino Masip, quien, además, demostró rápidamente una habilidad camaleónica para empaparse de los giros y argot del país, hasta el punto de que sus diálogos encajaron a la perfección en boca de los arquetipos folklóricos y raciales mexicanos. Esa habilidad fue, no obstante, trabajada sobre tres factores: su probada facilidad para los diálogos, la necesidad imperiosa de acomodarse a esta nueva ocupación —al fin y al cabo, una versión de su oficio de escritor— y la ayuda de *dialogue coach* que ejercieron sus hijas(21). Sus argumentos sirvieron de vehículo para actores, actrices y cantantes que en su momento constituían el Olimpo de mitos más admirados de toda Hispanoamérica —desde Jorge Negrete a María Félix pasando por Tin-Tan o Arturo de Córdova— incluida España, donde la producción mexicana popular —sobre todo a partir del hito modelizante de *Allá en el Rancho Grande* (22) (Fernando de Fuentes, 1936)— se fue estrenando con regularidad y éxito.

Respecto a la deuda de sus guiones con su teatro y viceversa sería un Masip ya absolutamente integrado por derecho en la industria cinematográfica quien hiciera balance a propósito de una circunstancia paradójica: la adaptación de un texto novelístico ajeno para... el teatro mexicano; concretamente para la Compañía de Armando Calvo y el Teatro Ideal. Se trató de la célebre novela de Pedro Antonio de Alarcón *El escándalo*. Paulino Masip escribió un artículo en la revista *Novedades* en el que relató su inopinado viaje de vuelta de la pantalla al escenario, reconociendo con sinceridad lo que él creía haber perdido y ganado en el camino:

> *«No había hecho nunca, como digo, ninguna adaptación teatral; pero en cambio he hecho en estos últimos años bastantes adaptaciones cinematográficas, de novelas y comedias. ¿Hasta qué punto me ha servido o me ha perjudicado la experiencia, el oficio adquirido en el cine? Hubo de todo, pero creo que el balance fue favorable. La deformación profesional del cine me perjudicó al principio. Sin querer, tendía a visualizarlo todo. Había olvidado uno de los recursos más prodigiosos del teatro: resolver con diálogo las lagunas inevitables de la acción, que producen, por ejemplo, los entreactos. Cuando dentro de mí caí en la cuenta de mi error de perspectiva, todo marchó como una seda. En cambio, creo que desde el primer momento mi experiencia de adaptador cinematográfico me favoreció muchísimo para la presentación adecuada de los personajes, el planteamiento de las situaciones y la ligazón de unas con otras, para que todos ganaran en intensidad dramática y para que interviniera el sentido de la continuidad, que en el cine se considera primordial, y en el teatro, se desdeña...»* (23).

(21) María Teresa González de Garay, en la introducción a su edición de los artículos de Paulino Masip *Seis Estampas Riojanas* (Logroño, Gobierno de la Rioja, Consejería de Educación, Cultura, Juventud y Deportes), pp. 34-35, recoge el siguiente testimonio de Carmen Masip, una de las hijas de Paulino: «A los pocos meses de llegar a México, empezó a escribir guiones para el cine y con la sensibilidad que tenía para el diálogo, pudo formular modismos sin que nadie notara que por boca de un catalán riojano, hablaban Jorge Negrete, El Chicote o Pedro Infante. Mi padre salía poco a la calle, así que el contacto con el habla popular del pueblo mexicano lo tenía a través de sus hijas. Nosotras tuvimos maestros y compañeros mexicanos desde el primer día y todos los niños republicanos empezamos a incorporar con gran naturalidad esta segunda lengua a la nuestra...».

(22) Véase el análisis que realiza Marina Díaz López de la instauración del modelo de comedia ranchera a partir de esta película de Fernando de Fuentes en el artículo «*Allá en el Rancho Grande*: la configuración de un género nacional en el cine mexicano» (*Secuencias*, nº 5, octubre 1996), pp. 9-29. Carlos Monsiváis, en su artículo «La institución del punto de vista», incluido en *Gabriel Figueroa, dueño de la luz* (Valladolid, 37 Semana de Cine, 1992, p. 25) definiría así el repertorio clásico del «modelo», (para el que forzosamente trabajó —no sin matices y aportaciones propias— Masip): «la hacienda autosuficiente, los charros estatuarios, los jaripeos, las maldades mínimas y las noblezas máximas, los duelos de canciones que prueban la musicalidad de la conciencia, la inocencia que personifica a la sagacidad rural.»

(23) Citado por María Teresa González de Garay en *Seis Estampas Riojanas*, pp. 126-127.

Por cierto, que la novela *El escándalo* ya tenía hecha para entonces su propia carrera cinematográfica, iniciada precisamente en México, donde había sido adaptada por primera vez en 1934, dirigida por Chano Urueta y protagonizada por Carmen Guerrero, Julián Soler y Movita Castañeda. Pero la que más nos interesa ahora es su segunda versión al cine, que se produjo en España en 1943, de la mano de José Luis Sáenz de Heredia. La razón de nuestro interés radica en que estuvo protagonizada también por Armando Calvo —además de Trini Montero, Mercedes Vecino, Guillermo Marín y Porfiria Sanchis—, lo cual nos permite poner en continuidad la película pre-existente de Sáenz de Heredia y el montaje teatral que el mismo actor presentaría con tanto éxito en México, posteriormente, como se verá.

El texto citado —un recorte de prensa— no dispone de fecha(24)—, pero habida cuenta que Masip afirma en él haber adaptado ya bastantes novelas y comedias en los últimos años —y su carrera como guionista parte de 1941— y que, más adelante, incluso se hace referencia a la presencia de Armando Calvo, «creador del Fabián Conde en una película inolvidable»(25) —la de Sáenz de Heredia, claro—, se deduce que el artículo no sólo no es anterior a 1943 sino que tampoco puede serlo a 1945, año en que Armando Calvo trasladaría su carrera de actor de teatro y cine a México(26). La fecha podría acercarse a finales de la década. Lo que parece claro es que la recordada interpretación cinematográfica que del protagonista de *El escándalo* había realizado Calvo en el cine español debió pesar a la hora de proponer —y la proposición fue de Carmen Masip, según relata el propio Paulino en el artículo(27) —una re-edición de ese triunfo pero, esta vez, pensada para las tablas y para la empresa teatral del actor. Es éste un caso claro en el que la producción literaria mexicana de Masip no se puede contextualizar a efectos prácticos sin tener en cuenta el cine.

Otro de los aspectos interesantes del estudio del trabajo de Masip en el cine mexicano es contextualizarlo en el marco de las relaciones entre los exiliados españoles. Sin duda el momento más importante en estas relacciones —y por añadidura en el reconocimiento público de su profesionalidad como adaptador— es la producción de *La barraca* (1944) a partir de la novela homónima de Vicente Blasco Ibáñez. La película estuvo concebida desde el principio no sólo como un producto cinematográfico más, sino como una verdadera operación de unidad artística y política de los exiliados: «Más de dieciseis españoles intervinieron en *La barraca*: los argumentistas (Paulino Masip y Libertad Blasco Ibáñez), el músico (Felix Samper), los escenógrafos (Vicente Petit y Francisco Marco Chillet) y la mayoría de los actores (Anita Blanch, Amparo Morillo, José Baviera, Manolo Fábregas, Luana Alcañiz, Narciso Busquets, Rafael Icardo, Manuel Noriega, etc...). Aún más: muchos de ellos eran paisanos del valenciano Vicente Blasco Ibáñez, empezando por Libertad, hija del célebre novelista, que escribió con Paulino Masip la adaptación cinematográfica de la obra de su padre. De la película se doblaron incluso copias a la lengua valenciana. Este hecho demuestra hasta qué punto un grupo de republicanos españoles se empeñó, con la ayuda de sus amigos mexicanos, en hacer de *La barraca* una suerte de manifiesto patriótico»(28) relata García Riera.

De *La barraca* se escribió mucho y las valoraciones iban desde el comentario político al juicio específicamente cinematográfico. Todos coincidieron en que estéticamente era un

(24) «... un artículo de *Novedades* que conserva Carmen (sin referencias de fecha)»: María Teresa González de Garay, *Seis Estampas Riojanas*, p. 125.

(25) Citado por María Teresa González de Garay en *Seis Estampas Riojanas*, p. 127.

(26) Armando Calvo residió en México desde 1945 hasta 1957 y sólo en el cine —carrera teatral aparte— participó en treinta y cinco películas pero, pese a la amistad, ninguna de ellas escrita por Masip. Véase Carlos Aguilar y Jaume Genover, *El cine español en sus intérpretes*; (Madrid, Verdoux, 1992), pp. 70-72.

(27) «Un día del último verano, Armando Calvo planeaba, en mi casa, el repertorio de obras suyas para un proyecto de gira por los Estados. Se habían sopesado y discutido algunos títulos de comedias y dramas, cuando mi hija menor, Carmen, intervino y sugirió: - Mira Armando, si quieres asegurar el éxito de la gira, lleva una adaptación teatral de *El escándalo*»; Citado por María Teresa González de Garay en *Seis Estampas Riojanas*, p. 125.

(28) Emilio García Riera, *Historia documental del Cine Mexicano*, Vol II, p. 286. Jorge Ayala Blanco, en *La aventura del cine mexicano* (México, Ediciones Era, 1968), p. 244, ratificará las intenciones de esta iniciativa: «El fenómeno de la emigración española, a raíz de la derrota republicana, y la numerosa población hispana que rehusa integrarse en el país, forman quizá el principal nervio motor de la película. Obra de inspiración colectiva, *La barraca* parte de y se dirige a un determinado público de residentes, público restringido pero que cuenta e incluso predomina en el orden cultural mexicano.»

islote dentro de la producción cinematográfica mexicana —«...el filme tiene cualidades de sobriedad y emoción que lo hacen francamente excepcional entre el fárrago de versiones cinematográficas de novelas burguesas que infestaron el cine mexicano»(29), «un instante rescatable del naturalismo cinematográfico mexicano»(30)—, en que la recreación fidedigna y sentida del paisaje levantino llegaba a convertir a Valencia en «un abrigo cósmico» y que, en este sentido, la voluntad política de la película se neutralizaba —«...no estaban tan necesitados de una visión plausible de los problemas sociales españoles como de una suerte de materialización de la nostalgia»(31)— con una reconstrucción sentimental simbolizada por la edificación y posterior incendio de una barraca «... que equivalía a la de España que los emigrados españoles tratan de reinventar en cada uno de sus centros regionales, en todas sus formas de convivencia. Recrear España es pues para el emigrado la más segura forma de seguir siendo español»(32) de una barraca que «es la evocación de la lejana tierra natal, es la continuidad de una patria con mar en medio, es la esperanza de recuperar las raíces perdidas a través de la engañosa inmutabilidad de la memoria»(33).

3. HISTORIAS DE MASIP QUE SE VEN EN EL CINE

> «¿Ya nos llevamos de usted, Pelón? Esas historias sólo se ven en el cine»
>
> P. Masip, *Un ladrón*

Lo cierto es que respecto al volumen de la producción literaria de Masip para la filmación no había reseñados hasta el momento —con la excepción del exhaustivo compendio de García Riera— más que tanteos. Vicente Llorens hablaba de «más de cincuenta películas»(34); Román Gubern de «hasta seis (guiones) en un año»(35). Pablo Corbalán asegura que «colaboró en más de setenta películas»(36), lanzando una cifra que llegará hasta Gonzalo Santonja —«Del mismo Paulino Masip, para no ir más lejos, permanece sin reeditar la mayoría de su producción, que abarca—hay que asombrarse— unos setenta guiones cinematográficos»(37) y María Teresa González de Garay quien apunta prudentemente la distinción entre originales y adaptaciones sumando «un total de setenta guiones para películas»(38).

Ya adelanto que el total de películas que he podido inferir de mis fuentes (véase el apéndice filmográfico) suman 42 —41 si descartáramos *El inocente* (1955), en la cual la participación de Masip no consta acreditada (vid. nota 59)—, en un período de producción que abarca desde 1941 hasta 1957. Con la salvedad de que no tienen por qué ser simultáneos el momento de la redacción y el de la producción de la película resultante, he aquí una tabla de frecuencia. El año es el de producción y la cifra es la del número de guiones en los que participó Masip y que se rodaron en ese año: 1941 (1), 1942 (2), 1943 (1), 1944 (2), 1945 (6), 1946 (3), 1947 (-), 1948 (3), 1949 (3), 1950 (3), 1951 (4), 1952 (3), 1953 (5), 1954 (2), 1955 (1 ó 2), 1956 (1) y 1957 (1). Con algo más de dos películas de media al año y un «agujero» en 1947, el escritor demuestra bastante regularidad en la década que va de 1942 a 1952.

Trabajó por lo menos para diecisiete productoras distintas. Con la que más películas firmó fue con Diana Films S.A. (dieciseis, contando dos co-producciones con Oro Films y Suevia

(29) Jorge Ayala Blanco, *La aventura del cine mexicano*, p. 241.
(30) Opinión de Carlos Monsivais citada por Emilio García Riera, *Historia documental del Cine Mexicano*, Vol. II, p. 286.
(31) Emilio García Riera, *Historia documental del Cine Mexicano*, Vol. II, p. 286.
(32) Emilio García Riera, *Historia documental del Cine Mexicano*, Vol. II, p. 286.
(33) Jorge Ayala Blanco, *La aventura del cine mexicano*; p. 244.
(34) En José Luis Abellán (ed.), *El Exilio Español de 1939*, vol. I, p. 145.
(35) Román Gubern, *Cine Español en el exilio 1936-39*, p. 57. Seguramente Gubern se refiere al año 1945.
(36) Pablo Corbalán en la introducción a la edición de *El Diario de Hamlet García*, p. 11.
(37) Gonzalo Santonja, «La Editorial Séneca y los libros iniciales del exilio» (*Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 473-74, Noviembre-Diciembre, 1989), p. 192.
(38) María Teresa González de Garay en su edición de *El Gafe o la necesidad de un responsable y otras historias*, p. 32.

Films, esta última de España, la famosa productora/distribuidora de Cesáreo González), seguida por Grovas (4) y Films Mundiales (3).

La nómina de directores con los que trabajó Masip fue también amplísima. En ella se encontraba toda la plana mayor del cine más comercial que se hacía México. Juán Bustillo Oro y Fernando de Fuentes dirigieron seis películas cada uno. Le siguieron Gilberto Martínez Solares (4), Fernando Soler (3), René Cardona André (2), Adolfo Fernández Bustamante (2), Julián Soler (2), Miguel Zacarías (2), el español Miguel Morayta (2), Emilio Gómez Muriel (2), Tito Gout (1), Juan José Segura (1), Roberto Gavaldón (1), Miguel Moisés Delgado (1), Roberto Rodríguez (1), Zacarías Gómez Urquijo (1), Rogelio A. González (1) y Carlos Toussaint (1).

De acuerdo a los créditos que he podido documentar, resultaría que Paulino Masip, de los 42 guiones en que intervino, sería autor en solitario de los argumentos originales de 12 de ellos: *El barbero prodigioso, Lo que va de ayer a hoy, Hasta que perdió Jalisco, No basta ser charro* —hay algún repertorio que lo anota en colaboración con Bustillo Oro—, *Las colegialas, La devoradora, Los maderos de San Juan, Conozco a los dos, Jalisco canta en Sevilla, El seminarista, Las tres Elenas* y *Pancho López*. No en vano, luego podremos ver entre sus tramas y personajes muchas constantes que los acreditan como sus trabajos identificables como más personales. Por supuesto que en los argumentos que confeccionó en colaboración también se advierte su impronta, pero ya es más delicado el extraer «su parte», por lo que prestaré más atención analítica a la docena de su cosecha.

La cifra de setenta guiones podría venir, si acaso, de un conocimiento personal de aquellas películas en las que quizás colaboró esporádicamente Masip sin aparecer acreditado por voluntad propia —que las hubo, según me contó su hija Carmen— o cabría pensarse incluso en la utilización de un seudónimo, extremo que claramente me desmintió Carmen Masip. En cualquier caso, a la luz de esta contabilidad y aún a falta de que se refine —y lo voy a intentar basándome sólo en los citados repertorios básicos— es palmario que Paulino Masip no sólo nunca dejó de ser un escritor, sino que el material literario que vendió al cine —aunque sólo computáramos los argumentos netamente propios— supera en muchas páginas al que dio a la imprenta, por lo que lejos de considerar los guiones —veremos luego de qué hablamos cuando hablamos de «guión»— como un «aparte» del Masip literato hemos de vincularlos necesariamente como una prolongación del almacén de arquetipos y temas que están presentes en sus novelas y relatos más recordados, sólo que el cine le impuso el recrearlos por otros medios. Quiero decir que Masip no renunció en aras del formato cinematográfico a reincidir en sus personajes propios ni, por expresarlo de una manera mayúscula, en su poética propia, aunque la horma de la industria y de los gustos populares le impusieran a sus materiales un desarrollo dramatúrgico distinto, con toda seguridad, al que presentarían en una novela u obra de teatro. Masip buscó —haríamos suyas las palabras de Buñuel, otro poeta que se esforzó en la misma búsqueda y en el mismo espacio geográfico y artístico— «un escape (...) un senderillo por donde me iba a hacer lo que quería.»(39)

De todas maneras no hay más que repasar los argumentos, la tipología de caracteres y el planteamiento de algunas situaciones en aquellas películas escritas mayormente por él para reconocer su mano y su mente, volcadas, sobre todo, en una visión escéptica sobre las paradojas de la vida, la inferioridad de condiciones de la virtud y la ciencia y los desajustes en las relaciones humanas cuyo arquetipo podría ser el estado de enamoramiento. Como el Buñuel «mexicano», el Masip «mexicano» no dejó de ser el poeta que era en sus tratos con el cine y en los intersticios de cualquiera de la producciones que tocó asoma su mundo, su «senderillo», su punto de fuga, aunque las máscaras sean las del *star system* autóctono y en muchas ocasiones hubiera que pagar el tributo de unas rancheras o unos corridos.

Respetando esquemas, por ejemplo, de lo que García Riera llamaría «comedia dorada provinciana» (refiriéndose a *Los maderos de San Juan*) o «comedia nostálgica y porfiriana» (*Las tandas del Principal*, escrito en colaboración con Bustillo Oro) Paulino Masip encaja en las historias cinematográficas que son de su invención personajes y problemas (de altura

(39) Max Aub, *Conversaciones con Buñuel* (Madrid, Aguilar, 1984), pp. 119-120.

existencial en algunos casos, aunque de una forma más atenuada que en sus novelas y cuentos) que serán familiares a su creación literaria global.

Los prototipos de hombre y de mujer, por ejemplo, son siempre extremados. Un polo los acerca a la virtud y el otro a la depravación casi autodestructiva. En el prototipo tenemos a un lado el tipo calavera, parrandero, mujeriego y libertino (más o menos simpático; más si es Jorge Negrete, claro, caso del Jorge Torres de *Hasta que perdió Jalisco*) que sale reprendido moralmente: Carlos *(Las tandas del Principal)*, Don Pancho *(El seminarista)*, Herrera *(Lo que va de ayer a hoy)*, Manolo *(Las tres Elenas)*, Ernesto *(Los maderos de San Juan)* o Julián *(Conozco a los dos)*. Al otro lado encontramos ese arquetipo tan querido al padre de Hamlet García, el tipo profesoral, predominantemente médico: Luis *(Las tres Elenas)*, Miguel *(La devoradora)*, Benedito *(El barbero prodigioso*. No es propiamente un médico, pero sí un ser lunático y un «bendito» como su propio nombre indica). El prototipo de mujer va de un extremo a otro, teniendo, por un lado, una pléyade de cantantes cabareteras ya consagradas —Lucero *(Las tandas del Principal)*, Chayito *(El seminarista)*, Rosario *(Los maderos de San Juan)*, Margarita *(Conozco a los dos)*— o aspirantes —Marta *(No basta ser charro)*— y, por otro mujeres con un pie en el convento. Quizás la mujer más «fatal» de Masip en el cine y, sin duda, su melodrama más fuerte —aquél que más lo acercaría a Buñuel— es la tremenda Diana de Arellano de *La devoradora*, interpretada por María Félix.

En los conflictos personales también se encuentran los opuestos a través de tipos de parejas que establece Masip, por ejemplo la de tío-sobrino (el tío es el viejo crápula, misántropo, mujeriego, solterón): Juan-Carlos *(Las tandas del Principal)*, Don Pancho-Miguel *(El seminarista)*, Ernesto-Francisco *(Los maderos de San Juan)*, Adolfo-Miguel *(La Devoradora)*, Alcalde de Frontera Triste-Luis *(Pancho López)*. Pero sobre todo es en las relaciones amorosas donde más se patentiza la incompatibilidad y la inadecuación bien por la edad —Elena es mucho más joven que Luis en *Las tres Elenas*, Rosario Granados que Herrera en *Lo que va de ayer a hoy* y Diana que Adolfo en *La devoradora*— o por caracteres —Benedito y su esposa en *El barbero prodigioso*—. En general yo diría que predomina cierta misoginia en la descripción de los caracteres femeninos.

Una de las constantes más interesantes en los argumentos de Masip es el problema de la identidad, que llega a ocupar el motivo dramático nuclear. Se dan continuas confusiones de personalidad debidas al parecido físico —El cantante José Juan con Juan José en *Conozco a los dos*, Ramón Blanquet con Negrete en *No basta ser Charro*—, la homonimia —la esposa, suegra e hija de *Las tres Elenas*—, la confusión de nombres —Nacho y Nopal están a punto de perder una herencia por un error onomástico en *Jalisco canta en Sevilla* (argumento escrito en colaboración con Adolfo Torrado)— o la suplantación descarada —Lucero se hace pasar por una huérfana rica perseguida por su maestro en *Las tandas del Principal*; Jorge Torres hace pasar al hijo de su hermana por su propio hijo en *Hasta que perdió Jalisco*—.

Como la descripción y análisis cotejado del almacén de seres y dilemas propios de Masip en su *transfer* al cine —en su segunda vida cinematográfica— daría para otro trabajo, paso a retomar los términos en que estableceré su filmografía. No siempre están claras las distinciones entre las tareas que desempeñó Masip —distribuyámoslas en autor del argumento y/o de la adaptación y/o de los diálogos y/o del guión y/o de la historia—, pero por si supusieran profesionalmente alguna matización que por no ajustarse a la terminología actual se nos escapa prefiero respetar la discriminación o diferente reparto de trabajos que hacen los autores de los repertorios. Lo que está claro es que de las varias decenas de películas en las que figura Masip sólo unas pocas parecen responder a su única responsabilidad autoral, viéndose la mayoría de las veces al servicio de historias ajenas o compartidas, por lo que hablar de un «guión» de Paulino Masip —por otra parte, como de otros muchos guionistas en la historia de la escritura para la pantalla— exige, en general, desglosar el equipo de trabajo, donde, como mínimo aparecen un argumentista y un posterior adaptador. La figura que se acerca quizás más a la idea que tenemos de un guión es el de la «adaptación» por cuanto supone organizar/guionizar un material previo bien propio o bien ajeno. Ayala Blanco suele decir «Guión» donde los demás dicen «Adaptación» (véase *La barraca, Capullito de Alhelí, Mamá Inés*, etc...). «Argumento» e «Historia» también podrían parecernos términos cercanos; sin embargo, «Historia» es utilizado preferentemente por Ayala Blanco como sinónimo tam-

bién de adaptación (caso de *El Verdugo de Sevilla, Paco el elegante, etc...*—), o como algo incluso diferente al «Argumento» y a la «Adaptación» (caso de *No basta ser charro:* «Argumento según una Historia de Juan Bustillo Oro»).

Lo que sí habría también que recordar, pese a que el trabajo literario que sustenta dramáticamente las películas es por lo general obviado, cuando no ignorado, y más tratándose de cine comercial, es que Paulino Masip llegó a ser un guionista con «cartel», incluso en el sentido literal de la palabra. Masip fue destacado visiblemente en varios carteles de películas y su acreditación inscrita en ellos fue la de «argumentista». No tenemos más que repasar la cartelería cinematográfica realizada en México por otro exiliado, Josep Renau, quien diseñó los *affiches* de por lo menos de nueve de las películas en las que intervino Masip y en cuatro de los mismos constaba el nombre de éste como autor del argumento: *No basta ser charro* (1945), *Los maderos de San Juan* (1946), *La devoradora* (1946) y el re-estreno en 1950 de *El barbero prodigioso* (1941), donde se anuncia sobre el título de la película que ésta se basa «en la farsa cómica original de Paulino Masip»(40).

La precisión sobre el trabajo concreto de Masip se difumina tanto por la propia variedad de modelos de colaboración como por su diferente catalogación. Se haría, por lo tanto, imprescindible consultar los créditos estampados en los fotogramas de cada una de las películas para tener en cuenta su acreditación cara al público. Esto exige un completo visionado de todas ellas prestando atención a la letra grande y pequeña, lo cual pasa por una excursión cine/videográfica a México puesto que en el mercado del vídeo español tan sólo hay editado un título de la filmografía que incumbe a Masip: *Jalisco canta en Sevilla.*

No obstante, para establecer los modelos de escritura para el cine de Masip, podemos deducir del repertorio filmográfico que se propondrá a continuación las siguientes variedades que practicó (no menos de once):

— Autor del argumento.
— Co-autor del argumento.
— Autor del argumento y de la adaptación.
— Co-autor del argumento y de la adaptación.
— Autor de la adaptación
  • sobre argumento propio.
  • sobre argumento ajeno.
— Co-autor de la adaptación.
  • sobre argumento propio.
  • sobre argumento ajeno.
— Autor de la adaptación y de los diálogos.
— Autor de los diálogos.
— Co-autor de diálogos.

Como se puede ver, la figura del guionista y la especie del «guión» se complican enormemente si se atiende a la cadena de trabajo que se encierra tras este crédito técnico.

4. APÉNDICE FILMOGRÁFICO

La intención del presente apéndice es intentar una primeriza y provisional reunión de los títulos en que participó Paulino Masip; es decir, acercarnos al volumen real de su trabajo para el cine, sin pretender, de momento, el fijarla, puesto que eso precisaría de un peritaje mucho más detallado a realizar directamente sobre documentación mexicana y en México (Archivos de las Productoras y Sociedad General de Autores). La fuentes que yo he cotejado para componer esta primera referencia filmográfica consisten en algunos de los repertorios fundamentales del cine mexicano, principalmente la obra monumental del también español Emilio García Riera *Historia documental del cine mexicano* [GR], pero también la obra de Jorge Ayala Blanco *La aventura del cine mexicano* [AB], el *Índice bibliográfico del cine mexicano*

(40) Las otras cinco películas cuyo cartel realizó Josep Renau fueron *Cuando viajan las estrellas* (1942), *El verdugo de Sevilla* (1942), *Pancho López* (1943), *Mamá Inés* (1945) y *Las colegialas* (1946). Véase el catálogo *Renau. Cartells de Cinema (Mexic)*, (Valencia, Fundació Caixa de Pensions/5ª Mostra Cinema Mediterrani/Fundació Josep Renau, 1984).

de Mª Isabel De la Fuente [IBCM] —Vol. I (1930-1965), (México, D.F., Ed. América, 1966)— y otras fuentes como el listado remitido por la Cineteca Nacional de México [CNM], el catálogo cinematográfico suministrado por el servicio «PIC» (Puntos de Información Cultural) del Ministerio de Cultura español y, en alguna ocasión, el testimonio personal de Carmen Masip. La filmografía que presento está deducida del cotejo de dichos repertorios que sólo en contadas ocasiones difieren en la clasificación del trabajo de Masip en el proceso de escritura de la película, diferenciación que es meramente terminológica en la mayoría de los casos pero que queda anotada en la ficha. El año que encabeza dicha ficha es siempre el de producción. Llevan un asterisco aquellas películas cuyo estreno comercial en España está certificado en las fuentes.

Éstas son las entradas acreditativas de la participación de Paulino Masip en las películas:

(AR): Argumento original
(AD): Adaptación
(D) : Diálogos
(G) : Guión
(H) : Historia

1941. *El barbero prodigioso/*
El hombre que hizo un milagro (título provisional)(41).
(AR) y (AD):
Adaptación de la propia farsa teatral de Masip *El hombre que hizo un milagro.*
Producciones Azteca para Films Mundiales.
Director: Fernando Soler Pavía.

1942. *Cuando viajan las estrellas*(42).
(AD) y (D):
Sobre un argumento original de Alberto Gout Abrego.
Producción Films Mundiales.
Director: Alberto Gout Abrego (Tito Gout).

(41) *El hombre que hizo un milagro* tuvo una curiosa carrera en México. Allí la escribió Masip y pronto fue propuesta para ser llevada a la escena, concretamente a la del Palacio de Bellas Artes —dentro de un ciclo de teatro internacional— con doblete teatral de Fernando Soler en la interpretación y en la dirección. Pero a pesar de que fue anunciada (Vid. art. Xavier Vilaurutia en «*Así*») no llegó a estrenarse. Soler, prendado del personaje de Benedito Sánchez insistió en sus posibilidades y le propuso al propio Masip la adaptación a mayor gloria de otro doblete, esta vez cinematográfico. El estreno fustrado de la obra teatral iba a servirle a Paulino Masip de inesperado aterrizaje en el mundo del cine. Se rodó a partir del 29 de agosto de 1941 en los estudios CLASA y se estrenó en el cine Palacio el 29 de enero de 1942. Hasta 1944 no se publicaría el texto, en la Editorial Atlante. Otros actores cómicos se fijaron en su historia: en 1958, el popular actor argentino Luis Sandrini dirigió otra versión cinematográfica de esta farsa con el título de *El hombre que hizo un milagro.* Véase el cotejo que realiza María Teresa González de Garay de las conclusiones del texto original y de la (auto)adaptación cinematográfica (*El Gafe o la necesidad de un responsable y otras historias*, 1992, p. 33): «Pero el final, además del cambio de otras escenas secundarias y la cercenación de motivos poéticos y simbólicos, ha sufrido mutaciones radicales: el matrimonio se reconcilia de forma inverosímil en la película, y Benedito vuelve a su vida cotidiana (aunque, eso sí, su mujer a partir de entonces le respetará). En la obra de teatro, sin embargo, Benedito escapa de su pueblo de manera atropellada (ante la insistencia fanática y delirante con que los vecinos le piden más milagros) con Fanny, una inteligente, hermosa, joven, alegre, elegante y atractiva norteamericana que se ha enamorado de él y le está esperando con su coche deportivo puesto en marcha».
ARGUMENTO: Benedito de San Ramón Rapabarbas es un barbero de pueblo con veleidades filosóficas y poéticas pero bastante pusilánime y con una personalidad muy encogida, lo que trae como consecuencia el que como mucho pueda entenderse con otro poeta local y el ser continuamente minusvalorado por su propia esposa en comandita con su suegra. Peo un buen día cambiarán las tornas domésticas gracias a lo que en el pueblo se tendrá por un milagro: tras lavarle Benedito la cabeza a un ciego, éste recobra súbitamente la vista. Así el apocado barbero se convierte en «el hombre que hizo un milagro», si bien más tarde afamados oculistas explicarán científicamente la cura. Para entonces, Benedito ha visto crecer sospechosamente a su alrededor alagos y parabienes y consideración social y, sobre todo, crece su afirmación personal. Incluso la actitud de su esposa cambiará radicalmente por lo que Benedito decide reconciliarse con ella.
Hay que decir que *El hombre que hizo un milagro* fue el único texto de Masip que fue adaptado al cine y que sus propios argumentos originales no son ninguno adaptación declarada de sus textos literarios previos.
El barbero prodigioso, cuyo estreno comercial en España no consta en las fuentes, ha sido, sin embargo, programada por La 2 de TVE para algún pase nocturno.
(42) Progamada por TVE en 1991.

**El verdugo de Sevilla.*
(AD) o (H):
Sobre la obra teatral homónima de Pedro Muñoz Seca y Enrique García Álvarez.
Producción Films Mundiales.
Director: Fernando Soler Pavía

1943. *Fantasía ranchera.*
(AD):
Compartida con Adalberto Elías González.
Sobre un argumento de Antonio Gomezanda.
Producción Interamericana Films.
Dirección: Juan José Segura.

1944. **Capullito de alhelí.*
(AD) o (G):
Sobre un argumento original de Miguel Zacarías.
Producción Grovas.
Dirección: Fernando Soler Pavía

La barraca (43).
(AD) o (G):
Compartida con Libertad Blasco Ibáñez.
Sobre la novela homónima de Vicente Blasco Ibáñez.
Producción Interamericana Films.
Director: Roberto Gavaldón.

1945. **Lo que va de ayer a hoy.*
(AR), o (G) compartido con Juán Bustillo Oro —según [AB]—.
Producción Compañía Cinematográfica de Guadalajara.
Director: Juan Bustillo Oro.

**Hasta que perdió Jalisco/*
Cuando pierde Jalisco (título provisional) (44).
(AR) y (AD)
Producción Diana.
Director: Fernando de Fuentes.

La selva de fuego.
(AD):
Compartida con Fernando de Fuentes.
Sobre un argumento original de Antonio Médiz Bolio.
Producciones Diana.
Director: Fernando de Fuentes.

(43) *La barraca* fue sin duda el trabajo más celebrado de Masip y de Gavaldón. Consiguió los máximos galardones de la cinematografía mexicana (El «Ariel», premio de la Academia de Ciencias y Artes de México a la mejor adaptación) y un claro reconocimiento crítico. Respecto a la participación de Masip en la adaptación no se pone en duda en ningún repertorio pero hay grados. García Riera la certifica: «Libertad, hija del célebre novelista, que escribió con Paulino Masip la adaptación cinematográfica de la obra de su padre» (Vid. [GR] vol. II, p. 286), mientras que Ayala Blanco sólo se refiere al marcaje personal que ejerció Libertad, que aparecería como adaptadora, sin mencionar a Masip, y única co-responsable junto al primerizo Gavaldón del resultado de la película: «Se advierte claramente que, para bien o para mal, el control de la hija del novelista —Libertad Blasco Ibáñez, escribió la versión cinematográfica— debió haber sido directo y hasta dictatorial» (Vid. [GR] p. 241).

No basta ser charro.
(AR) original según [GR]; compartido con Juan Bustillo Oro según [IBCM] y sobre una historia de Bustillo Oro según [AB].
Producción Diana.
Director: Juan Bustillo Oro.

Las colegialas.
(AR) y (D)
Producción Grovas.
Director: Miguel Moisés Delgado.

Mamá Inés.
(AD):
Sobre la obra teatral original de Enrique Suárez de Deza.
Y (D):
Compartidos con Fernando Soler.
(G) según [AB].
Produción Diana.
Director: Fernando Soler Pavía

1946. *La devoradora.*
(AR) y (AD):
Adaptación compartida con Fernando de Fuentes.
(G) de P. Masip y F. de Fuentes según [AB].
Producción Jesús Grovas o Génova, según [AB].
Director: Fernando de Fuentes.

El tigre de Jalisco.
(AD):
Sobre un argumento original de Pedro Neyra y Pablo Sánchez Mora.
Producción Compañía Cinematográfica de Guadalajara.
Director: René Cardona André.

Los maderos de San Juan.
(AR) y (AD) según [GR]:
Sobre una idea original de Miguel Bravo Reyes y Luis Echeverría.
(AR) según [IBCM]:
Compartido con Reyes y Echeverría. La (AD) se la atribuye a Bustillo Oro.
Producción Diana.
Director: Juan Bustillo Oro.

1948. *Conozco a los dos.*
(AR) y (AD)
Producción Aristo Films.
Director: Gilberto Martínez Solares (45).

(44) La «Serie Triunfo» de Ediciones Bistagne. Ediciones especiales cinematográficas (Barcelona), publicó en su colección la novelización de *Hasta que perdió Jalisco*, que había sido estrenada en España distribuida por Chamartín. Como «magnífico y simpático asunto» se clasifica dicho libreto, en cuya página de créditos consta Paulino Masip como autor del argumento, adaptación y diálogos de la película y Fernando de Fuentes como responsable del guión cinematográfico.

(45) Sólo el listado de la Cineteca Nacional de México acredita a Eduardo Ugarte como director de esta película. En el *Diccionario Filmográfico Universal-1. Directores de España, Portugal y Latinoamérica* (Joaquim Romaguera, Edit. Laertes, Barcelona, 1994) también se cuenta a *Conozco a los dos* entre la filmografía de Martínez Solares.

Cuando los padres se quedan sólos (46).
(AD):
Compartida con Gómez Lardero sobre la obra teatral original de José De Lucio titulada *¿Qué hacemos con los viejos?* según [GR] y [IBCM]
(H):
Compartida con Humberto Gómez Lardero según [AB] Producción As Films.
Director: Juan Bustillo Oro.

Jalisco canta en Sevilla (47).
(AR):
Compartido con Adolfo Torrado
Producción Diana.
Director: Fernando de Fuentes.

1949. *Yo soy charro de levita o soy charro de levita.*
(AR) según [GR]:
Compartido con Guz Aguila.
(AR) y (AD) según [IBCM].:
Adaptación compartida con Gilberto Martínez Solares según [IBCM] y con Juan García según [GR]
Producción As Films.
Director: Gilberto Martínez Solares.

El seminarista.
(AR) y (AD)
Producción Rodríguez Hermanos.
Director: Roberto Rodríguez Ruelas.

Las tandas del Principal/
Mi tío es un tío (título provisional).
(AR):
Compartido con Juan Bustillo Oro.
Producción Diana/Oro Films.
Director: Juan Bustillo Oro.

(46) Secuela de *Cuando los hijos se van* (Juan Bustillo Oro,1941).
(47) En la prensa cinematográfica española (*Primer Plano*) y luego en los programas de mano del estreno se publicitaba como «la primera película en colaboración hispano-mejicana realizada en España». *Jalisco canta en Sevilla* fue estrenada en nuestro país el 31 de enero de 1949, con unos meses de antelación respecto a México (aún se re-estrenaría en España en 1965). En la evocación que hace [GR] (Vol. III, pp. 244-45) de lo que supuso el «Certamen Cinematográfico Hispanoamericano» que se celebró en el Ateneo de Madrid en 1948 incluye una transcripción de la crónica que realizó para la revista *Cartel* el «cinedirector» Alfonso Patiño Gómez a propósito de la intervención en él de la Delegación Mexicana. Entre los puntos que se aprobaron hay uno curioso por cuanto trata a Masip ya como un profesional mexicano de cine ¡apto para trabajar en el cine español!: «2º. Reciprocidad en el trato a los técnicos y artistas mexicanos en los estudios cinematográficos españoles, ahora lo puede hacer cualquiera: basta con identificarse simplemente como trabajador del Sindicato de la Producción, para que automáticamente pertenezca al Sindicato del Espectáculo Español y pueda, consiguientemente, ganarse la vida en España. Y esto es una realidad tan evidente, que en este momento ya empezaron a filmar en España, Jorge Negrete, Chicote, Fernando de Fuentes, director; Victor Herrero, camarógrafo; el Masumoto, segundo camarógrafo y, prácticamente, Paulino Masip, pues es de él el argumento titulado *Jalisco canta en Sevilla* que es el que se va a rodar; o sea, seis mexicanos ya están trabajando en España».

1950. **La loca de la casa* (48).
(AD):
Compartido con Juan Bustillo Oro sobre la obra teatral homónima de Benito Pérez Galdós.
Producción Diana / Oro Films.
Director: Juan Bustillo Oro.

**Crimen y castigo.*
(AD):
Sobre la novela homónima de Fiodor Dostoievski.
Producción Fernando de Fuentes.
Director: Fernando de Fuentes.

Médico de guardia (49).
(G), según [CNM].
Producción Diana.
Director: Adolfo Fernández Bustamante.

1951. **Un gallo en corral ajeno* (50).
(AD):
Sobre un argumento de Adolfo Torrado.
Producción CIPPSA (Industrial Productora de Películas).
Director: Julián Soler Pavía.

Paco el elegante/
El pistolero (título provisional).
(AD):
Compartida con Adolfo Fernández Bustamante.
Sobre un argumento de Fernández Bustamante.
(H), según [AB]
Producción Diana.
Director: Adolfo Fernández Bustamante.

**Ahí viene Martín Corona/*
Amorcito de mi vida (título provisional).
(AD):
Sobre el argumento de la serie radiofónica creada por Alvaro Gálvez y Fuentes.
Producción Zacarías.
Director: Miguel Zacarías.

(48) En el libro *Galdós en la pantalla* (VVAA, Filmoteca Canaria, 1989, p. 51) constan, sin embargo, como adaptadores de esta obra de Galdós Juan Bustillo y Gonzalo Elvira, en lugar de Masip. Elvira, además, aparece también como uno de los productores de la película. Por cierto que esta película mejicana era la segunda versión de la pieza teatral, ya que en 1926 ya había sido rodada en España por Luis R. Alonso con Carmen Viance y Rafael Calvo en los papeles que en la versión mexicana habrían de interpretar Pedro Armendáriz y Susana Freyre. Rafael Utrera, en su artículo «La novela de Pérez Galdós en la pantalla» (incluido en el volumen citado de Filmoteca Canaria) se refería a la versión de Bustillo como una extrapolación de los conflictos decimonónicos a la sociedad mexicana del momento: «convertida en vulgar melodrama servía para justificar el auge capitalista mexicano del momento a partir de modelos literarios ya digeridos» (pp. 11-12).

(49) Sólo en el repertorio remitido por [CNM] aparece esta película en el haber de Masip. En [GR, vol. IV, p. 208] se nombra a Adolfo Fernández Bustamente como único argumentista y adaptador.

(50) Según [GR, vol. IV, p. 326], «la trama de esta comedia parece una variante de la propuesta por la novela de Eric Hatch *My Man Godfrey*, llevada a la pantalla dos veces por Hollywood (y otras tantas por el cine mexicano, como se verá más adelante). Efectivamente, Riera asegurará que, concretamente, *Escuela de vagabundos*, también es una copia de la trama de la comedia de Gregory La Cava. Las analogías entre argumentos permiten, desde luego, el sospecharlo. Se estrenó España distribuida por Columbia cuatro años más tarde: el 17 de octubre de 1955. El 21 de junio de 1991 fue proyectada en La 2 de TVE.

**El enamorado (Vuelve Martín Corona)* (51).
(Idem)

1952. **Los hijos de María Morales.*
(AD):
Compartida con Ernesto Cortázar.
Sobre un argumento original de Fernándo Méndez.
(H) según [AB].
Producción Diana.
Director: Fernando de Fuentes.

**Canción de cuna* (52).
(AD):
Sobre la obra teatral homónina atribuida a Gregorio Martínez Sierra.
(G) según [AB].
Producción Diana.
Director: Fernando de Fuentes.

Se le pasó la mano (53).
(H) según [AB]:
Compartida con Sebastián Gabriel Rovira.
Sobre un argumento de Raquel y Luis Alcoriza.
(AD) según [IBCM]:
Compartida con Gabriel Rovira sobre un argumento de Janet Alcoriza y Luis Alcoriza.
Producción Apolo Films.
Director: Julián Soler Pavía.

(51) Continuación de *Ahí viene Martín Corona*. Fueron rodadas simultáneamente en los Estudios Azteca en octubre de 1951, pero *Ahí viene Martín Corona* se estrenó en México en mayo de 1952 y *El enamorado* en septiembre. (Vid. GR, vol. IV, p. 390). Ambas películas se estrenaron en España en 1956, pero se re-estrenaron todavía en 1979 distribuidas por Julio Sánchez Montes.

(52) Tercera versión cinematográfica de la pieza conventual original del «tandem» María de La O Lejárraga/Gregorio Martínez Sierra (aunque firmada por este último) (1911). Anteriormente la había dirigido en EEUU Mitchell Leisen (*Cradle song*, 1933) y en Argentina el propio Martínez Sierra (*Canción de cuna*, 1945). Masip hizo mudanza del convento de dominicas desde tierras españolas a las mexicanas y alejó la radicación profesional del ingeniero Antonio desde Madrid a EEUU. Por cierto que es curioso observar algunas coincidencias —aunque invertidas escenográficamente— entre el argumento de *Canción de cuna* y el de *Hasta que perdió Jalisco* (1943) y entre las biografías de la niña expósita Teresa que crece entre dominicas y la del niño abandonado Roberto que adoptado por su tío crece entre tahures y parranderos, pero disfrutando ambos del mismo mimo en sus cuidados y comportándose los cuatro tipos charros del Hotel como verdaderas «mamacitas».

(53) [GR, vol. V, p. 19] da otros dos títulos provisionales para la película: *Se me pasó la mano* o *Se le fue la mano*, pero no cita a Masip en su ficha de créditos. En ella sólo constan la pareja Alcoriza como argumentistas y Antonio Monsell y Sebastián Gabriel Rovira como adaptadores. «La película, claro, venía a ser una desafortunada variante del Fausto de Goethe, pero no estaba inspirada, contra lo que podría creerse en la cinta norteamericana *Monkey Business*», comenta García Riera. Sin embargo, bien es cierto que podemos encontrar en el argumento de *Se le pasó la mano* temas y personajes característicos de Masip, como la relación entre una cantante de teatro (Esmeralda) y un diplomático parrandero (Ricardo), el cambio de personalidad (Esmeralda se convierte en Marta), la batalla cruzada de celos entre parejas (Esmeralda-Pablo, Ricardo-Carmen) y el rejuvenecimiento (Esmeralda es rejuvenecida por el cirujano plástico Karlo Lucas, lo que suena al argumento de *Lo que va de ayer a hoy*). Pero hay más coincidencias porque en 1953 Masip publica *La aventura de Marta Abril*, una de cuyas más hilarantes peripecias es que su «falso» marido, Enrique Iturralde, la haga pasar por muerta delante del guitarrista Rafael Varea con el que había tenido un encuentro amoroso en Grecia; hilarante porque, de hecho, Marta sigue asistiendo a todos los conciertos de Varea y éste la toma por una suerte de resurrección. En *Se le pasó la mano*, la cantante Esmeralda, tras un «lifting» que la ha quitado diez años se hace pasar por su propia hija, llamada Marta, la cual vende a todo el mundo la especie de que su madre ha muerto.

1953. **Dios los cría...*
(AR):
Compartido con Alejandro Verbitzky.
Producción Cinematográfica Valdés.
Director: Gilberto Martínez Solares.

**Pena, penita, pena/*
¡Ay, pena, penita, pena! (título español previo al estreno)/
Penita, pena (título mexicano para el estreno).
(AR) según [GR]:
Compartido con Alejandro Verbitzky.
(AR) y (AD), según [IBCM] (54).
Co-Producción Diana (México)/Suevia Films-Cesáreo González (España).
Director: Miguel Morayta (55).

Las tres Elenas.
(AR) y (AD)
Producción Reforma Films.
Director: Emilio Gómez Muriel.

Me perderé contigo.
(AD):
Compartida con Luis Moya.
Sobre un argumento de Ángel y Luis Moya.
Producción Antonio Nicoly.
Director: Zacarías Gómez Urquiza.

**La intrusa* (56).
(AD):
Compartida con Alejandro Verbitzky (57).
Sobre el argumento de la novela radiofónica creada por Caridad Bravo Adams.
Producción Diana.
Director: Miguel Morayta.

1954. **Escuela de vagabundos.*
(AD):
Compartida con Fernando Fuentes.
Sobre un argumento de John Jevne (58).
(G), con F. Fuentes, según [AB].
Producción Diana.
Director: Rogelio A. González.

(54) Según [IBCM] no consta la colaboración de Verbitzky en la adaptación. *Pena, penita, pena* se estrenó el 24 de septiembre de 1953 en México D.F. y el 7 de diciembre en Madrid.

(55) Morayta también era un exiliado español. Se trasladó desde Tánger a México tras el estallido de la guerra civil. Allí comenzaría hacer cine en 1943 (*Caminito alegre*). Volvió a trabajar junto a Masip en *La intrusa*.

(56) Dos producciones con el mismo título de salida coincidieron en la temporada cinematográfica mexicana 1953-54: *La intrusa*, con guión de Julio Alejandro —sobre un argumento de Henri Bordeauz—, producida por Filmex y dirigida por Alfredo B. Crevenna (Vid. Julio Alejandro, *Fanal de Popa*, Zaragoza, 1989, p. 551) y *La intrusa* radiofónica adaptada por Masip. Sea dicho a propósito que la relacción personal entre ambos guionistas, Julio Alejandro y Paulino Masip, fue siempre fraternal. Así me lo testimonió —muy emocionado, por cierto, al ser preguntado por su amigo Paulino— el propio Julio Alejandro a lo largo de una conversación mantenida en Logroño el día 26 de mayo de 1993 con motivo de la celebración del ciclo «Una mirada al cine español. Años 60» (Cultural Rioja/Ibercaja). *La intrusa* de Morayta/Masip se estrenó en España el 25 de julio de 1957, distribuida por Ufilms.

El crucifijo de piedra.
(AR):
Compartido con Mario García Camberos, Carlos Toussaint y Alfonso Rosas Priego.
(AD):
Compartida con Carlos Toussaint.
Producción Rosas Priego.
Director: Carlos Toussaint.

1955. *Lo que le pasó a Sansón.*
(AR):
Compartido con Alejandro Verbitzky.
Producción Diana.
Director: Gilberto Martínez Solares.

[**El inocente* (59).] (?)
Producción Matouk Films.
Director: Rogelio A. González

1956. *Pancho López.*
(AR)
Producción Cinematográfica Grovas (60).
Director: René Cardona.

1957. *Donde las dan las toman.*
(D):
En colaboración con Enrique Uthoff.
Sobre un argumento de Juan Bustillo Oro y Humberto Gómez Landero.
Producción Tele Talía Films/Protón.
Director: Juan Bustillo Oro.

AGRADECIMIENTOS:
A Daniel Sánchez Salas, María Teresa González de Garay y Carmen y Dolores Masip.

(57) Nuevamente, [IBCM] no acredita como colaborador de Masip en la adaptación a Verbitzky.
(58) Según García Riera (GR, vol. V, p. 284) *Escuela de vagabundos* se trataba de «un descarado plagio» de la excelente *My Man Godfrey* (Gregory La Cava, 1936. Su título en España fue *Al servicio de las damas*). Sin embargo juzga que «la adaptación no está mal hecha» y «el ritmo de la película no mal llevado y se lograba disimular la inadecuación social de los personajes al medio mexicano gracias a la simpatía —en este caso demasiado populachera— de (Pedro) Infante...».
(59) Esta película —intepretada por Pedro Infante y Silvia Pinal— está incluida provisionalmente atendiendo al testimonio oral de Carmen Masip. Sin embargo en los repertorios consultados constan exclusivamente como autores del argumento y del diálogo Raquel Rojas/Janet Alcoriza, Luis Alcoriza y Rodolfo Solís. Revisado su argumento, que se inicia con un matrimonio equivocado entre una rica heredera y un humilde empleado de taller automovilístico, sólo los tópicos de la inadecuación amorosa en la pareja y el equívoco inicial nos inducirían a asociarlo a los conflictos habitualmente expuestos por Masip en sus argumentos.
(60) Producción Diana según [IBCM].

ABSTRACT

Paulino Masip (1899-1963) belongs to the group of Spanish writers who exiled to Mexico after the Civil War and established a productive contact with the movie industry. Masip´s work in this field, like that of the rest of the group, has barely received the attention of scholars. However, an initial approach of this aspect of the writer reveals not only his great interest in this art —he was a critic since 1941—, but also his deep implication as a screenwriter in the development of Mexican movie-making, so interesting for the filmic models it generated.

■ BERNARDO SÁNCHEZ SALAS es profesor asociado de la Universidad de La Rioja y miembro de la Asociación Española de Historiadores del Cine. Es autor, además de números artículos, de los libros *1896-1955: Del cinematógrafo al Cinemascope: primera vuelta de manivela para una historia del cine en La Rioja* (1991), *Rafael Azcona. Otra vuelta en el cochecito* (1991) y *100 años luz, el tiempo del cinematógrafo en La Rioja* (1995).