

Reconstrucción de un mundo por el lenguaje (Zamora Vicente narrador)

EMILIA DE ZULETA

I. PRIMERA SALIDA: DE LA ESTAMPA LÍRICA AL RELATO FANTÁSTICO Y COSTUMBRISTA

Hace algunos años hubiera sido necesario anunciar que Alonso Zamora Vicente, el dialectólogo, el filólogo, el crítico literario, estaba explorando otras dimensiones de la palabra a través del ejercicio de la creación propia. Hoy ya tiene un puesto indiscutido en la narrativa española actual¹.

Comenzó a escribir en esta dirección un poco al margen de su generación (Cela, Delibes, Laforet), y lo hizo en la Argentina: «(...) siendo profesor extraordinario de la Universidad de Buenos Aires, recibí una amable invitación de Eduardo Mallea para colaborar en el suplemento literario de *La Nación*»². Vale decir, entre 1948 y 1952, mientras era director del Instituto de Filología de la Facultad de Filosofía y Letras.

Pronto sus relatos aparecerían también en *Buenos Aires Literaria*, en *Azul* de Montevideo y finalmente, el libro *Primeras hojas*, descrito por su autor como un conjunto de cuentos cortos, inconexos, de evocación de la infancia, dentro de las formas del llamado cuento lírico.

Aquella invitación de Mallea indicaba que sus primeros ejercicios en el arte de narrar, aunque inéditos, datarían de fecha anterior. Por su parte, Rafael Lapesa, al referirse a *Primeras hojas*, conjetura que no debió ser su primera incursión en este campo, dada la plena posesión de un arte complicado y la gran novedad de procedimientos estilísticos que lo caracterizan³.

1. *La mirada sobre el yo y el mundo próximo*

El primer libro de narraciones de Zamora Vicente aparece enmarcado por una dedicatoria y dos epígrafes —inicial y final—, que definen poéticamente su natu-

1. Emilia de Zuleta, *La narrativa de Alonso Zamora Vicente*, en *Papeles de Son Armadans*, CCIX-CCX, ag. set. 1973, p. 181-217. Hemos incorporado al presente trabajo parte de lo allí expuesto.

2. Alonso Zamora Vicente, «Yo escribo los domingos», en *Prosa novelesca actual. Segunda reunión. Agosto de 1968*, Santander, Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 1969, p. 279.

3. Rafael Lapesa, *Discurso* (de contestación a Alonso Zamora Vicente, en su recepción pública en la Real Academia Española, el 28 de mayo de 1967), Madrid, R.A.E., 1967, p. 127-142.

raleza y carácter. La dedicatoria a sus hijos —«Para Alonso y Juan, devuelta memoria y reestrenándose»— establece la intención: recuperación de lo pasado, que es presente en la continuidad del ser y de la memoria. El primer epígrafe reafirma esa persistencia del pasado en un presente esencial: «... como es el cielo por la noche / todo verdad presente, sin historia» (J. R. Jiménez). La incidencia de lo vivido, del tiempo y de la experiencia se sintetizan en el epígrafe final de César Vallejo: «... también tú vas a ver / cuánto va a dolerme el haber sido así».

Dentro de este marco, dieciocho unidades breves, acuñadas dentro de los límites del género *cuento lírico*, entre lo narrativo y la expresión subjetiva y, además, las formas intermedias de la estampa y el poema en prosa.

Dos principios configuradores operan en esta labor: distancia y selección. Distancia entre la conciencia del adulto y el mundo de lo vivido hacia el cual se vuelve para redescubrirlo y, luego, reintegrarse en él, como un personaje más, fundido en su yo infantil. Luego, en un proceso inverso, se aleja y lo contempla como algo irremediadamente perdido, pero recuperado para siempre por la memoria. Un vaivén del presente al pasado, entre lo efectivamente recordado o soñado, determina el movimiento de cada unidad y, en un contexto mayor, del libro como conjunto. En uno y otro nivel opera el segundo principio, el de selección, por obra del yo lírico que se concentra en determinadas imágenes, sensaciones y sentimientos y los organiza en redes significativas iluminadas con pleno relieve en la palabra poética. Distancia y selección determinan el perspectivismo con que se multiplican los asedios sobre aquel universo perdido, desde distintos ángulos, sorprendiendo perfiles y escorzos imprevistos.

Límites precisos acotan esta materia de experiencia que se hace sustancia poética en los relatos y estampas de *Primeras hojas*. Primero, un tiempo pluridimensional, histórico, el Madrid de la década de los veinte a los treinta, captado en sus rasgos costumbristas; un tiempo cronológico personal, el filo entre la primera y la segunda infancia; un tiempo psicológico y espiritual, el del descubrimiento del mundo próximo. Como se ve, inextricablemente entramado en este tiempo, un espacio porque como dice Gaston Bachelard: «C'est par l'espace, c'est dans l'espace que nous trouvons les beaux fossiles de durée concrétisés par de longs séjours»⁴.

El tiempo perdido vuelve en la evocación de los ámbitos de las vivencias infantiles y, sobre todo, en los objetos cargados de potencia sugeridora y, a veces, simbolizante. Un sombrero, unos zapatos que aprietan, un par de cerezas artificiales que se marchitan, centran el recuerdo de *La primera muerte*, marcan los momentos de un paseo que parece ser como los demás pero que no lo es, porque encamina al niño hacia su madre muerta y lo devuelve a un mundo que ya no será el mismo. Una tarjeta de entrada puede ser la mágica llave del paraíso cerrado de La Casa de Campo; una moneda de oro, el símbolo de una casa, en *De visita*. El soñador recupera el tiempo perdido a partir de sensaciones —sabores, olores, sonidos, frases sueltas que le llegan reiterativas desde el pasado—, apoyos mínimos en el buceo del recuerdo.

Hay una faceta de universalidad y una dimensión individual en la experiencia de este niño curioso, algo tímido, temeroso y audaz, que descubre la muerte, el miedo, la soledad, la naturaleza, la colisión entre la realidad y la imaginación, en-

4. Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, P.U.F., 1958, p. 28.

tre la vigilia y el sueño. Hay, asimismo, un contexto colectivo, el de una familia burguesa del Madrid de la preguerra. Será la mirada del adulto la que elija los elementos necesarios para la plena reconstrucción del pasado personal y del pasado colectivo sobre los que ha operado no sólo el desgaste del tiempo, sino también el hiato trágico de la guerra civil.

La casa paterna, que en otros libros evocativos de la infancia suele ser el centro donde el hombre de hoy reencuentra al niño de ayer, es en este caso sólo un punto de partida y de regreso. Los ámbitos predilectos son las calles, escenarios de la vida ciudadana —la vuelta de los toros, las procesiones, las verbenas—, o rumbos hacia otros ámbitos: las plazas, los parques, el huerto suburbano, intermedio natural hacia el pleno campo de los veraneos. La reconstrucción de estos ambientes, decantados por el olvido, rescatados por la memoria, seleccionados y organizados en función lírica, conserva, a veces, la fuerte carga costumbrista de un Madrid y de un momento precisos.

El poeta narrador manipula sabiamente sus recursos para transformar estéticamente una materia que no es, en sí misma, excepcional. Primero, mediante una notable variedad de estructuras. El relato puede comenzar con una breve síntesis desde la perspectiva y los sentimientos del adulto, para enfocar luego una descripción de abundantes notas sueltas y fragmentos de coloquio, y terminar con un resumen contemplativo y reflexivo en la voz y en la conciencia que percibe la experiencia pasada. En otros casos, la aproximación es conjetural —«debía de ser»—, y se abre a una reconstrucción progresiva que puede ser bastante precisa y razonada, o se sumerge en el mundo evocado con un ritmo rápido, discontinuo y desordenado, captando notas impresionistas yuxtapuestas al discurso mimético de varios personajes, para interrumpirse abruptamente.

Esta labor de transfiguración estética crece a través del relieve del discurso donde el sujeto lírico enunciador de un presente ambiguo —¿histórico, habitual, lírico?—, se superpone con su doble, el niño que fue, y con otros sujetos del pasado reconstruido, en un coloquio variadamente integrado. A veces, entre paréntesis, lo coloquial actualiza lo narrado y lo descrito; otras, irrumpe sin formalización definida en el proceso del discurso, pero las diferentes voces pueden ser deslindadas semánticamente y por el nivel del habla; otras, todo deslinde es imposible y esta fusión de sujetos es el más eficaz correlato estilístico de la síntesis lírica.

El ritmo de *Primeras hojas* es, en general, dinámico, y la morosidad y la pausa son hitos aislados en el movimiento. De ahí la función decisiva de las formas verbales dentro del discurso: la ya mencionada combinación de distintos presentes; el pretérito imperfecto, descriptivo y durativo, y los gerundios significantes de una acción continuada que desde el pasado se prolonga hacia un futuro ilimitado.

Ha señalado José Manuel Caballero Bonald que once de los veintidós relatos de este libro, terminan con una oración formada por un gerundio expresivo de una acción interrumpida «donde el sujeto de la oración parece ser la propia materia narrativa generándose a sí misma»⁵. («Acabadamente y dilatándose», «noche

5. J. M. Caballero Bonald, «Prólogo» a *Primeras hojas*, Madrid, Espasa-Calpe, 1985. (Secciones Austral 139). Se trata de la segunda edición donde se agregan cuatro textos; la primera había aparecido, editada por Insula, en 1955.

arriba y ya oscureciendo»). En menor grado se utiliza el pretérito indefinido. La inmediatez de la evocación, por notas fragmentarias, impresionistas, halla su correlato estilístico en las frases nominales, elípticas, y en las enumeraciones, a veces selectivas y ordenadas; otras, incoherentes y desordenadas, testimonios de la visión elemental del niño y, a la vez, de la insuficiencia y la ansiedad de la memoria adulta⁶.

Simultáneamente iban apareciendo sus colaboraciones periodísticas, recogidas en parte en *Suplemento literario* (1984), y que corresponden al período que va desde 1951 a 1969, publicadas durante su residencia en Buenos Aires o enviadas posteriormente desde España. Se trata de artículos que, por su contenido y su técnica, son complementarios de *Primeras hojas* y de su segundo libro *Smith y Ramírez, S. A.* Algunos adoptan la forma de cartas, otros son estampas líricas del pasado o del presente, otros contienen elementos narrativos y dramáticos de impronta costumbrista. Los pregones, los cafés, las calles de Madrid, las tertulias, las ferias provincianas, las procesiones, los viajes en autobús, tren o avión, las costumbres, son captados con nostalgia, ternura o irónica intención crítica. En un caso el referente es Buenos Aires, a partir de los versos de un tango que disparan el intenso lirismo nostálgico («Cuando resuena el tango. Carta a un amigo argentino»)⁷.

2. Realidad y metarrealidad (*Smith y Ramírez, S. A.*)

Algún relato aparecido hacia 1955 y, en 1957, un segundo libro, *Smith y Ramírez, S. A.*⁸, corresponden a una nueva faceta de este escritor que —por declaración propia—, pertenecía a una generación salida de la Facultad de Filosofía y Letras de Madrid, llena de escritores-profesores, y «donde se podía leer a Joyce antes que en la propia Inglaterra»⁹.

Esta segunda dirección de su obra narrativa —lo fantástico y la atmósfera de absurdo kafkiano de las grandes ciudades, dentro de un cauce expresivo liberado—, tampoco era ajena al clima intelectual de Buenos Aires entre 1948 y 1952, época de su permanencia allí. La cultura porteña, que mantenía su tradición de máxima apertura y universalidad registrables en la actividad editorial, publicaciones periódicas y traducciones—, se concentraba a la vez, durante esa etapa peronista, en el intercambio amistoso e intelectual de pequeños grupos de espíritus afines. Daniel Devoto y Julio Cortázar, que en 1951 había publicado su *Bestiario*, estuvieron muy próximos a Zamora Vicente por entonces¹⁰. Quizá por ello, este

6. Cfr. el excelente estudio de Armando Zubizarreta, «Lengua y evocación en *Primeras hojas*», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 90, jun. de 1957, p. 364-377.

7. A. Zamora Vicente, *Suplemento literario*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1984. (Austral 1646). Con valiosa *Introducción* de L. Romero Tobar (p. 9-33).

8. Id. *Smith y Ramírez, S. A.*, Valencia, Castalia, 1957.

9. Id. «Yo escribo los domingos», p. 281.

10. Ambos integraron el comité de redacción de *Buenos Aires literaria* —revista donde colaboró Zamora Vicente—, junto a otros escritores y profesores: Josefá Sabor, Alberto Salas, Andrés Ramón Vázquez, Enrique Anderson Imbert y Ana María Barrenechea. Allí apareció, en diciembre de 1952, *Axolotl*, de Julio Cortázar, uno de sus más notables cuentos fantásticos. Anderson Imbert y Ana María Barrenechea son, quizás, los críticos argentinos más

segundo libro, por su intención y por su técnica, en nada se parecía a lo publicado por entonces en España.

Lo componían un conjunto de siete historietas escritas en siete tardes de domingo, al azar, con diversión y, quizá, para liberarse de un «insidioso trasfondo de lecturas». Tras la brevísima introducción, los siete relatos: *Anita*, *Pasado mañana*, *Apiguaytay*, *De segunda mano*, *Un pobre hombre*, *Smith y Ramírez, S. A.*, *Tren de cercanías*.

Todos ellos son, en un sentido amplio, relatos fantásticos, en cuanto remiten a una metarrealidad. Tienen, asimismo, un motivo unificador, el destino del hombre como búsqueda y como espera, y un ritmo común determinado por la oscilación entre la pasividad del que aguarda y la tensión obsesiva del que busca. Sin embargo, existen entre ellos grandes diferencias, tanto en lo que atañe a la modulación del género fantástico, como a los temas, la estructura narrativa, los procedimientos y el lenguaje.

El primero de ellos, *Anita*, pertenece a una de las formas tradicionales del relato fantástico que deriva de uno de los «universales semánticos» de que habla Todorov en su *Introduction a la littérature fantastique* (1970), y clasifica Roger Caillois en el prólogo a su *Antología del cuento fantástico* (1967): la mujer fantasma, seductora y mortal, que viene del más allá. Contiene en esta recreación de Zamora Vicente, una flexión tradicional o legendaria perfectamente reconocible porque la historia, tal como se la cuenta, tuvo amplia difusión oral en Buenos Aires, en la década de los cuarenta, atribuida a un conocido actor argentino.

Un hombre conoce a una mujer misteriosa en un cabaret, le presta su abrigo y la acompaña hasta un lugar próximo a su casa. En los días siguientes trata de localizarla y cuando lo logra, allí le dicen que ha muerto hace años. Finalmente, encuentra su propio abrigo en el cementerio.

Anita tiene la estructura externa e interna del cuento fantástico clásico en el cual los elementos se disponen en gradación hacia un final, buscando la unidad de efecto de que habla Poe en un texto famoso. La historia se desarrolla a partir de una situación aparentemente normal, pero se van introduciendo en el discurso narrativo una serie de signos de indicio que apuntan a crear la atmósfera de misterio, la ambigüedad, la tensión hacia algo que se espera. Luego, el clímax y un breve desenlace.

El relato se enuncia en una tercera persona con la que alternan en estrecha integración, a veces indistinguibles, la voz del narrador y el monólogo interior del protagonista, sólo interrumpidos por dos momentos de diálogo, en el clímax y en el desenlace. Este tipo de enunciación, a medio camino entre un *yo* que apuntaría a lograr la identificación entre el lector y el personaje, y un *él* distanciador que acrecentaría el efecto de misterio y terror, incorpora, además, notas descriptivas, frenéticamente acumuladas en los momentos de tensión culminante. Pero el máximo relieve narrativo resulta de la ajustada función expresiva de las formas verbales. Primero, la alternancia del pretérito imperfecto, para el fondo o segundo plano, y el pretérito indefinido, para el primer plano o acción principal.

interesados en la narrativa de pura ficción —que el primero ha ejercitado, además, como creador, y la segunda ha analizado con insuperable penetración en su libro *La literatura fantástica en Argentina* (1957).

Ya en el segundo capitulillo, que corresponde en un nivel semántico al acrecentamiento de la obsesión, se utiliza la forma abierta de los gerundios, acciones continuadas acumulándose —*noche creciendo, sirenas taladrando, olor a tierra húmeda acosándole, Anita perdiéndose*. En el tercer capitulillo, el pretérito indefinido de la narración alterna con el potencial de la espera, y en el cuarto, el del clímax, irrumpe el presente con toda su inmediatez dramática, una vez más desbordándose en los gerundios. La acción cumplida del desenlace se encauza, primero, en el pretérito perfecto con que comienza el último capitulillo, para volverse luego al presente histórico y a los gerundios expresivos de un estado emocional apenas descrito, pero perfectamente reconstruido en el ritmo de la narración y de la descripción, a través de rápidas perspectivas del narrador y del personaje y hasta la intervención del interlocutor, el guarda del cementerio, en un monólogo interior en primera y tercera persona y diálogos no formalizados con precisión. Un pequeño objeto, el ticket de la cena en el cabaret, ocupa el primer plano del final y marca con plena eficacia significativa la intersección entre lo real y lo irreal.

Otro modo de crecimiento de una obsesión presenta el narrador de *Apiguaytay*, cuyo tema —también clásico dentro del género fantástico—, es el del doble, inserto en un nivel intencional superior, el de la búsqueda del propio destino. El protagonista de *Anita* sabe bien lo que busca, este otro, no lo sabe porque *Apiguaytay* es, al principio, apenas un nombre y un dato sobre el cual labora la imaginación, facultad dominante en un personaje apenas descrito. La estructura del relato se organiza concéntricamente en torno a ese punto-objeto de la búsqueda y meta final del encuentro con el paraíso y con el propio destino. Ya en la segunda unidad —el relato se compone de siete—, se acuña la configuración recurrente de la estructura. En ella, *Apiguaytay* es un tema de composición escolar que se desarrolla en un discurso sintético y directo de frases nominales más súbitas irrupciones emotivas que se abren al paraíso imaginado, y que generan su correlato expresivo en la forma abierta de construcciones incompletas y gerundios.

A medida que crece la obsesión, se superponen los espacios, va encarnando aquel nombre y discurre el tiempo. En la cuarta unidad se introduce un elemento anticipatorio cuando el protagonista encuentra a una mestiza procedente de *Apiguaytay* quien lo trata como si lo conociera. Con ello se formaliza definitivamente el tema del doble.

Dos sensaciones internas van puntuando, como leit-motiv, la obsesión (una jaqueca pertinaz), y la inminencia (un frío que atenaza las piernas). El discurso narrativo, en el cual la voz del narrador alterna con un monólogo interior continuado donde predomina la tercera persona, adopta en el clímax la forma del monólogo interior en primera persona.

El protagonista ha alcanzado, finalmente, su punto en el mapa, *Apiguaytay*, en él una casa —«Todo como él sabía que era»—, y un balcón sobre el río que, finalmente, se desploma bajo su peso. Una noticia escueta contiene el desenlace, en ella se informa sobre la muerte de otro: él era otro, su doble.

Con ello culmina la tensión dialéctica del relato encarnada en muy diversos niveles, uno de ellos clásico en este tipo de literatura: la oposición entre el mundo natural, primitivo, y el mundo civilizado.

En *De segunda mano* el elemento irreal irrumpe al comienzo del relato, con un monólogo del protagonista donde un hecho posible y corriente, «¡Qué contrariedad, siempre perdiendo las cosas!»—, la pérdida de algo y su búsqueda, colisiona

con lo insólito o irreal: lo que ha perdido es su propia mano. El efecto fantástico se produce al comienzo, es aceptado como real y posible por el protagonista — quien sólo se avergüenza de su descuido—, y el resto del relato consiste en el desarrollo, dentro de la lógica, de aquella situación inicial. Vale decir que la estructura clásica se ha invertido y el final es, hasta cierto punto, previsible: la adaptación completa a esa situación insólita. Entre uno y otro momento, el motivo generador se despliega en una serie de unidades, las cuatro primeras configuradas en el cauce del monólogo interior en primera persona y en una tercera persona que se fusiona con las sumarias indicaciones del narrador; y en la segunda parte, cuatro cartas del narrador a su novia. Aquella primera parte, como matriz semántica del relato: la pérdida de la mano, la búsqueda, el «qué pensarán los otros», y la compra de una mano nueva. En la segunda parte, los desarrollos paralelos, reiterativos, que intensifican hasta el absurdo las posibilidades germinales de la situación inicial.

Datos precisos sobre calles, lugares y objetos —la tienda donde venden manos, el ambiente universitario—, un lenguaje que sintetiza formas coloquiales y aun vulgares, crean un espacio «normal» que potencia por contraste lo irreal del asunto. Un efecto similar produce la trasposición de lo abstracto e incorpóreo a lo concreto: la manía de coleccionar que le crece por el brazo a partir de una mano comprada, es registrable mediante radiografías, y la pérdida de cada nueva mano, verificable a través de síntomas clínicos como la disminución de pulsaciones y de temperatura.

Un pobre hombre pertenece a otra forma de lo fantástico, la que colinda con lo policial. El héroe sale a la búsqueda de un hombre cualquiera a quien ha resuelto matar. Lo lleva a su casa y la víctima muere allí antes de que el crimen sea ejecutado. Sale por una causa fútil y olvida el cuerpo durante tres meses. Al volver, encuentra sólo un poco de polvo que arroja al río. Cuando se reintegra a su casa nadie lo reconoce: es el otro y, en un final ambiguo, parece plenamente instalado en su nueva personalidad.

Quien narra es el héroe, situado en un primer plano absoluto, lo cual permite advertir que —a diferencia de aquellos otros que parecían hombres normales asumiendo con coherencia lógica las situaciones más insólitas—, hay en él cierta anormalidad psicológica: la voluntad de matar sin causa, el abandono del cadáver y aun el olvido del acto mismo del crimen. Esta adopción de un foco unitario funciona como un factor de síntesis y concentración de todos los elementos, los del mundo interior y los del mundo exterior. Este protagonista solitario en su ámbito de pesadilla con leyes propias, aparece situado en un espacio rico y poblado de elementos que se multiplican en imágenes caóticas y, alternando, apenas esbozadas, las acciones.

El discurso se modela con gran precisión: la voz de este héroe en primer plano habla en presente histórico, alternando a veces con el pretérito indefinido y el pretérito perfecto. Para la descripción del espacio y las acciones, frases nominales, acumulación de sustantivos en series asindéticas y polisindéticas, y los gerundios en función verbal o adverbial. Un rasgo de habla sirve de indicador de la sustitución: el héroe observa, al comienzo, que su posible víctima dice *las veintidós quince*, en lugar de *las diez y cuarto*, como nota distintiva de su origen extranjero (argentinitismo); al final, la fórmula *veintitrés veinte*, incorporada al discurso en primera persona, funciona en el mismo nivel caracterizador de la sustitución que las alusiones a las barbas o las ropas..

Smith y Ramírez, S. A., la novela corta que da título al libro, corresponde a otro subgénero de lo fantástico, el relato de anticipación utópica con elementos esbozados de crítica social. La referencia de Kafka es inevitable. Los Grandes Almacenes, «el orgullo y el remedio de la ciudad», «el cerrado paraíso visitable», tiene notas que lo aproximan a los ámbitos clausurados del castillo kafkiano, universo con sus propias leyes, las del absurdo que afecta todas las categorías conocidas. En él se pierde una niña, Ketita, y aunque su niñera intenta rescatarla, debe quedar allí hasta que crece y se casa. El día de su boda, un botón apretado por error electrocuta a los novios. El tema del azar y del destino se configura dentro de un orbe, el de la rueda burocrática, la técnica y la ciencia deshumanizada, que se ha convertido en un «ordenado caos», fórmula antitética, clave en el texto, no en función irónica, sino como síntesis caracterizadora de un mundo fantasmagórico pero posible. «Organización» es, en este sentido, otra palabra clave, significante de la disposición racional, sujeta a normas estrictas y registros estadísticos, rígidamente ordenada hacia una finalidad desconocida o, en última instancia, inexistente.

Los mecanismos de lo fantástico, en este tipo de relatos, consisten precisamente en estos desarrollos de lo posible. La progresión de la acción es directa y relativamente simple: un ser humano prisionero del azar, en marcha hacia su propio destino. Pero en torno proliferan las acciones secundarias, núcleos reiterativos en función caracterizadora del espacio en donde el asunto se desarrolla: la epidemia, la rebelión de los niños encerrados, la boda y sus preparativos. Es un mundo de pesadilla, descrito en interminables enumeraciones caóticas, sometido a la ley de la multiplicación sin término, al horror del número.

El relato se enfoca desde dos diferentes perspectivas: la de la niñera y la de la niña. En la primera parte del discurso predomina la voz del narrador, con elementos de diálogo y monólogo implícito; en los dos últimos capitulillos, la forma objetiva del diario de Ketita, erigida en exclusiva protagonista.

En ese mundo de pesadilla, el tiempo discurre y se delinea la dimensión interna del desarrollo psicológico de los personajes. Mientras en la niñera, tras el aturdimiento inicial crece la obsesión de la búsqueda hasta un punto en que, aclimatada en el absurdo, declina hacia la pasividad de la espera; la aceptación inicial de la niña, evoluciona hacia el desasosiego y un creciente inconformismo. Con ello se asegura el perspectivismo necesario para acentuar los relieves del universo descrito. Aun otro efecto de contraste y, en otro nivel, de motivación dialéctica de la acción, surge de ciertos elementos ajenos a ese universo, los cuales alteran su coherencia perfecta. Así, en la educación de Ketita disuenan su plena capacitación para las actividades más heterogéneas, frente a su ignorancia de cosas elementales. Algunos de estos contrastes generan efectos humorísticos, como el hecho de que el sabio que aprieta el botón equivocado, sea Premio Nobel en Ciencias físico-químico-biológicas y, a la vez, escritor tremendista y que su terrible error, rigurosamente científico, sea al mismo tiempo, fruto de la emoción y de la dicha.

Esta interferencia ocasional del humor, así como la distensión irónica de algunos fragmentos, integrados con la tensión lírica y la prolija objetividad de otros, determinan el tono de este relato, quizá lo más difícil de percibir, pero lo que mejor esclarece su naturaleza. En este punto es posible captar una coincidencia con dos libros de narrativa española publicados casi contemporáneamen-

te fuera de España: *La bomba increíble* (Buenos Aires, 1950) y *El desnudo impecable* (México, 1951), de Pedro Salinas. El primero denuncia una pesadilla científica y tecnológica, producto de la razón entregada a los excesos de la sinrazón, e incluye a una protagonista joven que lee literatura y que, fuera de la oficina, escribe a mano: el segundo encarna en una serie de relatos lindantes entre lo inexplicable y lo fantástico, la dura ley del azar y del destino a que están sometidos los hombres.

Este mismo tema del destino conforma *Tren de cercanías*, un breve relato organizado con una estructura clásica, dentro del marco de lo natural y de lo verosímil en casi todo su desarrollo. Una joven que viaja en tren, vacía gradualmente su bolso de los objetos que contiene. El viaje es para ella habitual, los pasajeros los de siempre. Sin embargo, ese bolso de yacaré avanza hacia el primer plano mientras una serie innumerable de objetos salen de él, en una enumeración caótica que, a determinada altura, explicita su dimensión simbólica: unas fotografías son un «alocado desvivirse fugitivo». Y mientras el tren se va deteniendo, un segundo objeto se adelanta al primer plano, el revólver que la joven acerca a su sien para apretar el gatillo.

Hasta ese final inesperado todo quedaba dentro de los límites de lo real o de lo posible: los actos de Martita, la cantidad extraordinaria de objetos que va sacando de su bolso y hasta la insólita expectativa que crea en sus compañeros de viaje. Pero la colisión entre lo real y lo irreal se produce abruptamente en el desenlace: una pasajera se encoleriza porque se ha suicidado delante de los niños, y las mujeres de la limpieza la despojan de sus adornos y la barren con la basura. ¿En qué mundo estamos? El efecto de ruptura se duplica, esa nada final de un mundo absurdo se proyecta retrospectivamente sobre el relato y lo muestra a otra luz. Refuerza el valor definitivo del pretérito perfecto que, hacia el final, ha suspendido la andadura general del presente; y parece recortar más netamente el ritmo de frases nominales y enumeraciones polisindéticas de cada uno de los núcleos progresivos de la estructura. Todo, sutilmente, preparaba la irrupción de lo irreal simbólico.

II. SEGUNDA SALIDA: DE LA «DESORGANIZACIÓN» A LA ORGANIZACIÓN

1. *La gente*

En la década de los sesenta, nuestro narrador se aventura por un nuevo rumbo, el de un realismo punzante, con elementos líricos y evidente intención ética que genera estructuras narrativas renovadas. Varios relatos publicados en revistas y periódicos preceden a la aparición de *A traque barraque* (1972), el primero de una serie de volúmenes que recogen esta nueva dirección de su oficio narrativo. Un oficio que Alonso Zamora Vicente define en 1968 como el de «escritor de domingo», pero que tiende a ocupar un aspecto central de su producción de escritor la cual, como dijimos, tiene hoy un puesto en la historia de la narrativa española.

«Presiento que, en mucho tiempo, éste será mi quehacer extrafilológico: gente», decía en 1968¹¹. Y, en efecto, la gente es la principal materia creativa de estos

11. A. Zamora Vicente, «Yo escribo los domingos», p. 281.

nuevos relatos: el cura, la señora burguesa, la comerciante de barrio, el campesino que asisten a la consulta en *Callista diplomado, de tres a cinco*. O la vendedora de golosinas y la solterona, mujeres vencidas, pacatas y rutinarias, que atisban un mundo de fantasía y de aventura en sus diálogos con un artista de circo retirado, en *Otra siesta más*. O el taxista de *Desorganización* que dialoga con su pasajero, un oficinista o intelectual nervioso, asustado y distraído. La *desorganización* del título es un motivo de crítica social captado irónicamente en un espacio costumbrista concreto: una mañana de un día de trabajo en el Madrid de la década de los sesenta, vista según la perspectiva de un inmigrante que ha vuelto de Australia con ideas nuevas¹².

Pero lo que distingue, sobre todo, a este tipo de relatos es la prodigiosa recreación del habla madrileña en una síntesis que no descuida la diferenciación individual y social (edades, niveles de educación, oficios, etc.). Esta transcripción se vierte en diálogos y monólogos, estos últimos con indicadores del diálogo implícito con un interlocutor cuyo discurso se omite, pero cuyas intervenciones determinan los cambios de dirección en el enunciado principal. Dentro de las unidades así diferenciadas son perceptibles subunidades articuladas según la percepción de estímulos del mundo exterior (una rubia que cruza, las reacciones del pasajero u otros conductores), o en la conciencia misma del hablante, las asociaciones lógicas, de la memoria o de la imaginación.

A traque barraque aparece enmarcado por epígrafes que definen la intención de este tipo de narraciones. El del comienzo es un fragmento de uno de los *Poemas humanos* de César Vallejo cuyo tema es el afán de máxima entrega y comunicación con los demás. Los versos finales, elegidos por Zamora Vicente para su epígrafe, sintetizan ese *querer* universal en acciones disímiles y, en los dos versos últimos, lo revierte todo sobre sí mismo: «Y quisiera yo ser bueno conmigo / en todo». A continuación se agrega, como segundo epígrafe, una sentencia del *Vocabulario de refranes* de Correas: «Habla poco, escucha asaz y noerrarás». Se anticipa así el carácter y la intención del libro: la atención volcada en caridad hacia los otros, *la gente*, sobre todo la gente vulgar, simple o desvalida, y, además, atención centrada en el escuchar mucho a los que hablan *a traque barraque*, es decir «a todo tiempo y con cualquier motivo», según la definición del Diccionario académico; «por cualquier estímulo y en cualquier ocasión», según se aclara en la solapa del libro.

Aparecen allí los que ascienden en la escala social: el hombre que se ha «hecho todo a pulso», mujeres burguesas, de viaje o de veraneo, muy pagadas de sí mismas, con el «orgullete cursi» caracterizado por Galdós en uno de sus personajes femeninos más notables, Rosalía de Bringas. También los que descienden irremediamente: ancianas que consumen los últimos restos de un pasado próspero, criadas humildes y solitarias, el viejo asilado o el jardinero de un refugio para pobres. Y entre estas gentes comunes, otras que se distinguen como tipos vigorosamente acuñados por rasgos genéricos, por un modo de vivir, por sus acti-

12. Id., «Callista diplomado, de tres a cinco», en *Papeles de Son Armadans*, XLVI, en 1960, p. 61-76; «Otra siesta más», *id.*, CXIII, ag. 1965, p. 163-188; «Desorganización», *id.*, CL-VII, ab. 1969, p. 75-86. Los tres primeros fueron recogidos en *Desorganización*, Madrid, Espasa-Calpe, 1975.

tudes —el gracioso, el señor gordo, el guapo madrileño, el paleta—, por su pertenencia a un oficio corriente —el boticario, el taxista, el obrero—, o un oficio extravagante y espermático —el adivino, el inventor, el sabio extranjero, la extranjera que organiza viajes turísticos, el tirador de pecho, el artista de circo.

Hasta el propio Zamora Vicente aparece, convocado por la voz de sus personajes, en el mundo en que estos se mueven. Una niñera lo incluye entre las personalidades que ha conocido: «¿Usted no conoce a ese Zamora Vicente, que escribe a veces en *Ya*, su periódico de usted? Pues a ese le sacaba yo de paseo, que en su casa no le aguantaba nadie, y le digo a usted que sería por la escarlatina, o porque nació así, qué le vamos a hacer, que era la mar de atravesado y fastidioso, que no daba una en el cole y tenía una intención que válgame Dios. Un miura el angelito. Y ahí le tiene usted escribiendo pamplinas la mar de aburridas en un periódico de derechas». Unas colegialas, hablando de una novela, aluden claramente a estos mismos cuentos de *A traque barraque*: «Muchos tiros, mal puntuada, todo seguido, como algunos cuentos de *Ya*, hablan hasta dormidos los personajes, y eso no está bien»¹³.

Dentro de esta abigarrada materia, se perfilan en una doble vertiente, temas y motivos que abarcan tanto lo universal como lo regional, o sea lo típico madrileño. Amor, dolor, muerte, trabajo, dinero, miedo, soledad, comunicación e incomunicación, el pasado y el presente, los sueños y la realidad, la cordura y la locura; el Madrid de principios de siglo y el de la preguerra, sus calles y sus casas, sus cafés y teatros, sus canciones populares: la guerra civil y la posguerra, la nueva gran capital de variable fisonomía, en constante cambio de costumbres y actitudes. Y entre tanta materia real, otro tipo de relatos, los que lindan con formas de ficción fantástica y poética, ya practicada por Zamora Vicente: la empleada que es levantada y mantenida contra el techo por acción del aparato de aire acondicionado (*Aire acondicionado*); una muchacha que se llevó el viento y anda en órbita (*Un mal viento*); otra muchacha de cuya mano mordida por un perro nacen cinco perritos (*Toda cautela es poca*). En este tipo de relatos lo que acontece quebranta las leyes conocidas, es fantástico, absurdo o inexplicable. Sin embargo, la inserción de la anécdota en un ámbito cotidiano, costumbrista, y su narración en la voz de un personaje, como si fuera un mero sucedido, limita el grado de credibilidad exigido al lector.

Es éste el efecto de un modo de contar, mediante el cual la materia narrativa se configura como sustancia estética de modo directo, con una frescura y una espontaneidad engañosas porque esconden una sabia elaboración y un gran rigor.

Zamora Vicente ensaya ahora variadas formas lindantes entre lo narrativo y lo dramático. El cuadro costumbrista en el cual se caracteriza un tipo o una situación, el relato de un acontecimiento extraño o aun fantástico, la anécdota extravagante, el episodio significativo o la historia completa de una vida, pueden desarrollarse en estructuras abiertas o cerradas, pero siempre son captados en un enfoque presentativo o dramático. Una breve introducción —a veces simple acotación—, del narrador y, a continuación, el discurso de los personajes en monólogo, soliloquio o diálogo. La narración y la descripción, la caracterización de figuras, quedan reducidas a estas mínimas acotaciones o son creadas dinámica-

13. Id., *A traque barraque*, Madrid-Barcelona, Alfaguara, 1972, p. 188 y 213.

mente en el discurso dramático. A veces, el discurso de los personajes se introduce directamente, sin aclaraciones o asociaciones previas, y progresa según impulsos interiores —las asociaciones lógicas o de la memoria o de la imaginación—, o según impulsos exteriores —lo que se percibe por los sentidos en el acto mismo del discurso y, sobre todo, la relación con el que escucha. En efecto, el estrecho encadenamiento entre habla y réplica, que llega a veces a la parodia de las palabras del interlocutor, y que Beinhauer¹⁴ señala como rasgo muy notable del español coloquial, facilita el deslinde entre las voces del discurso y articula su proceso.

En él está presente un observador o testigo cuyos comentarios y preguntas no se transcriben, sino que se recogen sintéticamente en las réplicas de los personajes:

«¿Que me encuentra usted muy bien conservado, casi un mozalbeta? Naturalmente, cómo iba a estar, con lo que ha sido mi juventud» (p. 113).

«¿Cómo? No, no conozco a ese Juan Ramón Jiménez... ¿Dice usted que Premio Nobel...? Ah, en poesía, acabáramos. No mire, yo, de eso...» (p. 26).

«Mire qué bonito, qué modales». «Siga, siga, ande, siga».

«¡Claro que voy a seguir! A grito pelado». (p. 67).

Este observador o testigo aparece con variable grado de definición o de presencia. A veces es sólo una voz implícita que interroga o que se asombra y con ello determina el movimiento del discurso, sus ampliaciones y digresiones. Otras, es definido desde el personaje como un curioso que todo lo observa y lo anota, para escribirlo después y publicarlo en los periódicos:

«...(eso escribalo como le parezca, yo no sé como se escribiría...)». «Pues ¿cómo se atreve usted a escribir de nada si no ha visto eso?» (p. 201-202).

«¿Sigo? Es que a usted hay que explicarle todo ¡caray! Como me llamo Agustín que usted no parece disfrutar mucho caletre, aunque escriba de prisa» (p. 84).

Este observador o testigo determina una primera forma de perspectivismo, la del que se distancia y registra como significativas, pintorescas o curiosas las gentes —sus rasgos, costumbres, valores, palabras—, y los acontecimientos. Una segunda forma de perspectivismo, también clásica, aparece en muchos de estos relatos o cuadros: la del extranjero o la del español emigrado que vuelve y se halla en mejores condiciones para percibir las diferencias y los cambios. Una tercera forma de perspectivismo se establece en una dimensión temporal: lo de antes y lo de ahora, comparados por el observador o el personaje. La distancia temporal varía, puede ser más o menos remota o próxima y está determinada, en última instancia, por el punto de vista del observador: pertenece a su propio pasado o al pasado del personaje. En un nivel intencional se apunta, de este modo, a conservar una realidad pasada que se considera valiosa o típica, más representativa de lo español cuya fisonomía hay que conservar ante los cambios que se suceden aceleradamente.

Hay, además, dos modos de perspectivismo lingüístico. Uno, explícito, como

14. W. Beinhauer, *El español coloquial*, Madrid, Gredos, 1968, p. 156 y ss.

conciencia lingüística del personaje, que se esfuerza por adquirir un lenguaje que le es ajeno y que utiliza de forma inoportuna, extravagante o incorrecta:

«Oiga, ¿eso está bien dicho? ¿Cómo que el qué?

Lo de telúrica y así... (p. 16).

«Oiga, ¿le gusta eso de fulgentes? ¿No? Pues lo traen mucho algunos periódicos» (p. 17).

«¿Qué tiene usted que decir del enseñanza?»

Yo digo lo que quiero, ¿sabe? Además, que enseñanza es otra cosa, vamos, digo yo» (p. 260).

«Era muy chic, ¿no? Oiga, yo hablo como me da la gana. Y eso de chic lo digo porque yo sé que está bien, lo dicen todas las señoras de la mesa». «Chic, señor mío, quiere decir provocativo, atrayente, escalofriante de puro cachondo, vamos» (p. 137).

Otro perspectivismo, implícito, surge de la alternancia, cuidadosamente apuntada, de diferentes niveles de lengua. A cada personaje, un lenguaje diferenciado según la edad, el sexo, la clase social, la educación; para cada época evocada, su contexto lingüístico propio. Alonso Zamora Vicente, en su extraordinario asedio a *Luces de Bohemia* de Valle-Inclán, señalaba: «...el habla sirve para retratar con indelebles apuntes una personalidad...¹⁵»; y escudriñaba en la voluntad de presentar el idioma del pueblo en todas las situaciones, como uno de los elementos generadores del esperpento. Su intención como creador ha sido similar: la plena captación e interpretación de *la gente*, requería una fiel reconstrucción de su discurso. Los cuadros y relatos de Zamora Vicente, si valen por sí mismos, como creación estética de personajes y situaciones, valen también como prodigioso repertorio del habla viviente, en un corte fundamentalmente sincrónico, pero que, dadas las diferentes edades y condiciones de los personajes y el carácter retrospectivo de los relatos, abarca desde fines del siglo XIX hasta la actualidad. Y no sólo los niveles populares más bajos, sino también los seudocultos o seudocientíficos y las pintorescas transiciones hacia la adquisición de un nuevo lenguaje, a impulso de los tiempos o del ascenso social. Por supuesto que no se trata de meras transcripciones magnetofónicas, sino de una síntesis expresiva, en función estética. El observador testigo está atento al registro lingüístico y sus personajes suelen advertirlo: «Bueno, yo digo siempre en estos casos, recochineo, cachondeito, faroleo; o algo parecido, así de significativo, pero como le veo a usted escribiendo y es capaz de publicarlo o de contárselo al juez...» (p. 81).

Alonso Zamora Vicente estaba especialmente preparado para este aspecto de su creación narrativa por sus oficios de lingüista y dialectólogo y por sus estudios, casi únicos, sobre el español de Madrid; pero también, y en grado decisivo, por su propia condición de madrileño, la misma que le ha servido como punto de partida para sus estudios sobre Valle-Inclán; «Ahora, la búsqueda frente a *Luces de bohemia*, había de comenzar por la propia conciencia, por una expedición al idioma corriente de un madrileño de hace años (mi lengua, la mía, la que yo aprendí, la que en ocasiones me sorprende al oírmela...)¹⁶.

El habla típica de Madrid no tenía una tradición lingüística pareja a la de

15. A. Zamora Vicente, *La realidad esperpéntica*, Madrid, Gredos, 1969, p. 130.

16. *Ibid.*, p. 8.

otras regiones de la península, ni una fisonomía tan marcada, pero sus rasgos se han ido definiendo, en gran parte, por obra de la literatura dramática del género chico, en el filo de los siglos XIX y XX. Es éste un principio orientador básico que Zamora Vicente ha sentado en el estudio titulado *Una mirada al hablar madrileño*¹⁷, pero a partir de esta pobreza, y aun artificiosidad de sus orígenes, se ha ido configurando un repertorio rico y perfectamente diferenciado. Dos rasgos principales aparecen acusadamente en el discurso oral del madrileño que Zamora Vicente ha recogido en síntesis admirable: el énfasis expresivo y la abundancia de formas de apelación, introducción, transición y reiteración. Los imperativos para comenzar el diálogo: «oiga», «oiga usted», «mire usted»; las fórmulas interrogativas para proseguirlo: «¿sabe?», «¿no?», «¿eh?», «¿sí?», «¿sigo?»; las exhortaciones aprobatorias o irónicas: «quite», «quite, quite», «vamos», «vaya». El «que» introductorio y reafirmativo, o «que sí», o «que vaya»:

«Que sí aquel departamento era para no fumadores...».

«Que sí esta juventud de ahora...».

«Que vaya despilfarro...».

Abundan también las formas reiterativas de diversa índole tales como:

— las enumeraciones con fórmulas abarcadoras: «estos mandrias que hablan de la sociedad de consumo y tal y tal»; «y así, y así, y así»;

— las afirmaciones y negaciones afectivas: «que na, de na, de na en el testamento»; «de nada, lo que se dice de nada»; «sí, hombre, sí»;

— las interjecciones propias o impropias y los giros interjectivos, con extraordinaria frecuencia: «¡hombre!», «¡naturaca!», «¡qué va!», «¡pachasco!», «¡quíá, hombre, quiá!», «¡la repanocha!», «¡Leñe!»;

— los diminutivos con valor ponderativo: «...con este jaleillo, ¿eh?, con este jaleillo...»; «un asquito».

Y, sobre todo, el amplio repertorio de un léxico madrileño, familiar o vulgar, en constante renovación: «palmó», «diñó», «fetén», «de chiripa», «beatas» (por pesetas), «memo», «una birria», «chuleta» (por chulo), «pesquis», «cateto» (por hombre tosco), «ceporro» (por hombre rudo), «majareta» (por loco), «impepinable» (por cierto, seguro). Los cultismos como «la susodicha», y las deformaciones irónicas de aire latino, como «finolis», alternan con regionalismos —«bajocas», judías verdes en Murcia—, gitanismos y andalucismos: «de chipén», «jamar», «gachó», «marmolillo», «pinrel», «jindama».

Y, en el entramado del discurso, infinidad de frases hechas y refranes: «ser gilí», «dar la lata», «poner pegas», «estar bomba», «a cencerros tapados», quedar «hechos fosfatina», «torta y tente tieso», «eso no se lo consiento ni a mi madre», «ni tanto ni tan calvo»; «los míos aunque sean judíos», «carne en calceta, para quien la meta»; «es más sería que el rabo de un badil», «a ti te falta mucha síndrome», «que si quieres arroz Catalina», etc. También se acude, en el caso de los refranes, a la ruptura del clisé como recurso humorístico: «A Carnero Regalado (un apellido), frénale el diente», por «a caballo regalado, no se le mira el diente».

17. Id., «Una mirada al hablar madrileño», en *Lengua, literatura, intimidación*, Madrid, Taurus, 1966, p. 63-73.

Incluso, algún personaje se envanece de su sabiduría en materia de refranes, y le enrostra su ignorancia al observador:

«Con lo remirado que es usted, a lo mejor no le gustan los refranes...» (p. 137).

«...Le examinaré a usted de refranes» (p. 138).

«Piensa mal y acertarás. ¿Sabía usted este refrán? Oiga, si ni siquiera sabe usted refranes...» (p. 143).

El inventario sería inacabable y, por lo demás, poco ilustrativo de la riqueza expresiva que ha conseguido Zamora Vicente en estos relatos cuya génesis es fundamentalmente lingüística, puesto que desde el habla y por el habla se encarnan y se definen personajes y acontecimientos. Marcel Bataillon, ante ese esfuerzo de síntesis lingüística, se pregunta: «¿será el madrileñismo un foco en que se mantiene la plasticidad del idioma, salvándolo de la momificación?» Emilio Lorenzo, por su parte, señala que Zamora Vicente «ha sabido hacer una abstracción notable de algo tan concreto como es el habla coloquial madrileña»¹⁸.

Faltaría considerar un último aspecto. Si proyectamos este tipo de narrativa sobre la tradición literaria española, cabría establecer algunos parentescos, dignos de un análisis detallado que aquí sólo nos limitamos a apuntar. En primer término, el costumbrismo decimonónico, como patrón literario muy próximo en la intención moral y social y en la función caracterizadora de tipos y costumbres. Incluso, aparece la alusión a Larra en la glosa de fórmulas concretas como «en este país», «vuelvan mañana». Alonso Zamora Vicente ha actualizado el género, despojándolo del énfasis pintoresco y del marco reflexivo y crítico; pero, sobre todo, ha renovado su forma integrando la estructura narrativa dentro de la dramática. Esta innovación tenía también su antecedente español en el género chico teatral, que Zamora Vicente conoce muy bien desde sus ángulos literarios y lingüísticos.

Otra vertiente tradicional con la que pueden ser vinculados estos relatos, es la picaresca. Armando Zubizarreta ya había determinado sorprendentes similitudes entre la andadura del discurso de *Primeras hojas* y la prosa de el *Guzmán de Alfarache*, obra maestra según Zamora Vicente¹⁹. Refiriéndose a ella ha señalado, precisamente, un aspecto en el cual su propio arte coincide con el de Mateo Alemán, la capacidad de creación expresiva: «Los recursos expresivos aparecen ya usados al máximo, con una lozanía que, de cara al XVII, anuncia la lengua moderna. Alemán capta vivamente los ángulos expresivos de las situaciones, y sabe darlos sin el menor desdoro o vacilación, con una seguridad que se repite acertadamente al delinear los caracteres de los humanos»²⁰. Dámaso Alonso, que se ha referido a la relación entre sus monólogos y los de la narrativa mundial contemporánea, también lo relaciona con los monólogos y diálogos de los dos Arciprestes, *La Celestina* y la picaresca²¹.

18. Marcel Bataillon, «A traque barraque. Ciencia y arte de lo vulgar», en *Papeles de Son Armadans*, CCIX-CCX, ag. set. 1973, p. 256. E. Lorenzo, «A.Z.V.: uno es generoso», en *El comentario de textos*. 2., Madrid, Castalia, 1974, p. 251.

19. A. Zubizarreta, *art. cit.*, p. 376-377.

20. A. Zamora Vicente, *Qué es la novela picaresca*, Buenos Aires, Columba, 1962, p. 44.

21. D. Alonso, «Notas volanderas sobre el arte de Alonso Zamora Vicente», en *Papeles de Son Armadans*, CCIX-CCX, ag. set. 1973, p. 135.

Pero aún más próximo se halla Zamora Vicente a otras formas que, en la literatura española moderna, reactualizan algunas vetas de la picaresca, desde Valle-Inclán y Baroja hasta el Camilo José Cela de los apuntes carpetovetónicos²² y de *La Colmena*: «gente», «llenando una ciudad», «mundo de medianías», «alucinante sucesión de burguesía de bajo vuelo»²³. El efecto de esta literatura se funda no sólo en la extravagancia de los tipos —radicalmente españoles—, sino en la óptima selectora de lo hiperbólico y violento, lo grotesco de base realista y popular que, desde Quevedo y Goya, vendrá a cuajar en el esperpento valleinclanesco.

También en la narrativa de Zamora Vicente hay figuras que pertenecen a la tradición picaresca, como los padres que explotan a la hija boba, los artistas de circo que guardan en conserva el cuerpo de una compañera, el personaje de *Go-yito, tirador de pecho*, cuyo oficio esperpéntico consistía en mamar de las madres que habían perdido a sus hijos, proyectados con viva y consistente presencia sobre el fondo de un Madrid de principios de siglo.

2. Otras gentes

En los años siguientes aparecieron nuevos volúmenes en los que se recogían textos publicados en revistas y periódicos, análogos a estos que acabamos de examinar. Mencionaremos, especialmente, *Desorganización* (1975), *El mundo puede ser nuestro* (1976) y *Sin levantar cabeza* (1977). El primero contiene diez relatos o cuadros con rasgos esperpénticos, análogos a los de la colección anterior.

El segundo tampoco contiene variaciones notables, pero se advierte una voluntad de organización del conjunto mediante la agrupación de los trece textos incluidos en tres secciones cuyos subtítulos reiteran el sentido irónico del título: *I. El mundo puede ser nuestro...*, *II. Pero qué bien se vive...*, *III. Claro está que pudo verse mejor...*

Pese a las analogías de temática y de técnicas, se advierte, además, una acentuación de los aspectos éticos y de crítica social. Crece el tema de la decadencia y el fracaso y el foco selector se centra en el área de los marginales espectadores del desorden social de los tiempos presentes, los cuales aprueban, envidiosa o cobardemente, el oportunismo generalizado o se refugian en el pasado. El recuerdo es un motivo dominante en toda esta serie.

Crecen, asimismo, los recursos de amplificación como la hipérbole y la deformación esperpéntica y, en otros casos, los efectos rítmicos de tensión y distensión lírica. El narrador se instala en la perspectiva, el tiempo y el espacio de los personajes y, en una fusión ambigua, su propio discurso parece superponerse al de éstos. Fragmentos de canciones, citas literarias componen el tejido intertextual que acentúa el relieve de circunstancias y acontecimientos, e indica el tiempo cronológico real y el discurrir de la conciencia que lo ensancha, abarcando desde los comienzos de siglo hasta la actualidad, con especial atención a las etapas de preguerra, guerra civil y posguerra.

Sin levantar cabeza (1977), como lo puntualiza Camilo José Cela en su prólogo,

22. A. Zamora Vicente, Camilo José Cela, Madrid. Gredos, 1962, p. 52-54.

23. *Ibid.*, nota 11.

«es el acta notarial de un tiempo de desgracia habitado por corazones desgraciados»²⁴. Un epígrafe de Vallejo, «...reanudaron entonces sus penas inconclusas, / acabaron de llorar, acabaron/ de esperar, acabaron de sufrir, acabaron de vivir, / acabaron, en fin, de ser mortales» (de *España aparta de mí este caliz*), esclarece la significación del título e insinúa un principio de unidad en esta colección de catorce textos publicados entre 1971 y 1977 en periódicos y revistas y corregidos para su inclusión en el volumen. Su tema central es el recuerdo de la guerra civil, especialmente a través de los derrotados, los fracasados y los exiliados, aunque — contraste necesario—, aparecen allí también los triunfadores. El narrador reitera tipos y situaciones de algunos relatos suyos, y anticipa otros que desarrollará plenamente en libros posteriores: el exiliado que ha vuelto de *Me gustaba cantar* prefigura el Florencio de *Vegas bajas* (1987); el cuidador de *Museo local* y su mujer, tendrán sus reelaboraciones en ese mismo libro.

Los recursos de amplificación esperpéntica y de intensificación lírica se perfeccionan cada vez más, y lo mismo ocurre con el manejo del discurso con sus matizadísimas y complejas variaciones.

Como en otras obras suyas, el narrador se convierte en personaje e incluso el propio autor se ficcionaliza con referencias muy concretas, no sólo a quien escribe «todos los domingos en el *Ya*» (p. 117), sino al propio Zamora Vicente secretario de la Real Academia (p. 77).

Pero hay otras modalidades de citación que atañen a estos relatos. Chuchó, personaje de *Vegas bajas*, publica una novela titulada, precisamente, *Sin levantar cabeza*, «... un libro en el que se ocupaba de los marginados, de cuantos se vieron obligados a vivir de alguna manera la dictadura de Franco y, sin gloria ni alabanza, apencaron con sus obligaciones y deberes, una gran herida colgada al hombro, lo sobrellevaron sin protesta ruidosa, solamente la pesadumbre de su infinita desgana...»²⁵. Esta inserción puede ser interpretada como un recurso de verosimilitud que opera tanto en la lectura progresiva —remitiendo a lo ya conocido y a la intersección entre el autor y un personaje que es, a veces, su parcial portavoz, como en la lectura retrospectiva puesto que proyecta sobre *Sin levantar cabeza*, que es un libro compuesto de piezas sueltas, la conjetura, desde la dimensión ficcional, de que pudo ser una novela.

3. Algunas formas de transición

Hacia 1980 se advierten en la narrativa de Alonso Zamora Vicente algunos aspectos que, sin ser nuevos, anticipan un cambio. En primer lugar, esboza una definición de su poética; en segundo lugar, ensaya diversos procedimientos de organización de esta narrativa de unidades menores y autónomas en estructuras más complejas; en tercer lugar, experimenta intensamente sobre ciertos tipos, situaciones y técnicas que servirán de base a la obra magna que, sin duda, ya se estaba gestando.

24. C. J. Cela, «Prólogo» a *Sin levantar cabeza*, Madrid, Novelas y cuentos, 1977, p. 13.

25. A. Zamora Vicente, *Vegas bajas*, Madrid, Espasa-Calpe, 1987, p. 156 (Selecciones Austral, 156).

Tute de difuntos (1982), por ejemplo, agrupa en su primera parte varios relatos publicados entre 1977 y 1981, por ende, contemporáneos de los que acabamos de examinar. En la segunda parte, se incluye un conjunto de cuatro relatos, bajo el título común a todo el libro —alusivo a los cuatro reyes o los cuatro caballos exigidos para el triunfo en el juego del tute—, con un tema común, el de la muerte. Situados en diferentes niveles sociales y circunstancias, además del tema unitario, coinciden en la forma del soliloquio y en el recurso de la amplificación hiperbólica que en todos los casos desemboca en el esperpento.

A esta etapa corresponde también una poética explícita, expuesta, por ejemplo, a la cabeza de otro volumen de esta etapa *Estampas de la calle* (1983). Allí el autor rechaza tanto la afirmación corriente de que él hace «agria crítica social», como la de aquellos que creen que hace humor, exclusivamente, y reafirma su intención: no hay un héroe excepcional en sus escritos sino tan solo «pobre gente», «gentes anónimas» que «son tan solo voz»²⁶.

En gran parte, el libro está compuesto de estampas evocativas del pasado madrileño desde la perspectiva del narrador; otras se sitúan en un presente inclusivo de rápidos pantallazos hacia el pasado según una dialéctica del antes/ahora que ha tenido una importante función estructural en esta narrativa, y la tendrá mayor aún. Ingresan en el intertexto, desde el pasado, versos de Antonio Machado, fragmentos de zarzuelas, referencias a las películas de Charlot; o desde el presente, canciones de moda, imágenes y avisos de la televisión, alusiones al cine de Woody Allen o Bertolucci. Pero interesa más señalar el ejercicio sobre tipos y situaciones que se reiterarán posteriormente: la vuelta del emigrado y su reencuentro con su pueblo y, sobre todo, con su lengua (*La vuelta a casa*); el soliloquio del cartero que analiza el contenido de su bolsa de correspondencia (*Prospectos, prospectos...*).

Pero dentro de esta etapa intermedia interesa especialmente el examen de *Mesa, sobremesa* (1980), un avanzado intento de organización unitaria, verdadero esbozo de novela breve en el que se articulan sólidamente las formas previas del cuadro costumbrista, los soliloquios, los diálogos, monólogos y monólogos interiores utilizados por Zamora Vicente en sus obras previas.

Hay en este libro, también, elementos de una poética implícita, desde la *Carta-prólogo* que lo encabeza, donde el autor se hace cargo, irónicamente, de su fama de «hombre un sí es no es burlón y atravesadillo» y alude oblicuamente a quienes no comprendieron sus dos primeros libros. En el texto mismo y en diálogo con un personaje, el profesor Apolinar, portavoz de la actitud crítica del autor, describe cómo encontró al taxista de *Desorganización* y con él volvió al barrio de su infancia —«donde aprendí mi español, mi lengua»—, y se sumergió en vivencias directas del presente y en el recuerdo del pasado —«Durante un par de horas, todo estuvo igual, igual que entonces...»²⁷. Este vaivén del antes y del ahora, esta inmersión en lo popular a través del habla siguen reafirmandose como componentes sustanciales del arte de Zamora Vicente.

Pero volvamos al examen de este libro que representa un avance hacia el logro de una integración novelesca. El primer procedimiento adoptado consiste en someter la materia dispersa de tipos y situaciones a una unidad de tiempo, lugar y

26. Id., *Estampas de la calle*. Madrid, Ediamérica, 1983, p. 8.

27. Id., *Mesa, sobremesa*. Madrid, Novelas y cuentos, 1980, p. 133 y 135.

acción. Un banquete en un restorán de cinco estrellas, un grupo de empleados y de personas relacionadas con un figurón homenajeado por la publicación de un libro. Expectación de su discurso, culminación con el mismo y fin del banquete. Esta estructura de superficie se articula en varias partes: *Mesa, sobremesa* (una página y media descriptiva e introductoria) y, luego, *Aperitivo, Consomé, Congelados, Guarnición para adelgazar, Siempre salen del bolsillo interior, Cada mochuelo a su olivo, Otra vez la misma cara de la moneda*. Dentro de cada una de estas unidades o macrosecuencias pueden deslindarse microsecuencias correspondientes a: diálogos entre dos o más interlocutores, soliloquios de diferente extensión, monólogos interiores en primera o tercera persona netamente diferenciados o integrados en el discurso. En varios pasajes se introduce, por primera vez en la narrativa de Zamora Vicente, el recurso de dividir transversalmente la página y de ubicar al pie el monólogo interior de algunos personajes. A veces se trata del mismo que está hablando en alta voz, simultáneamente, en el texto principal; en otras ocasiones se trata de las observaciones, comentarios o asociaciones de quien lo oye hablar. En todos los casos se trata de un recurso complejo de exploración de la estructura narrativa profunda mediante el cual se logran efectos perspectivísticos —complementación, contrapunto—, de extraordinaria riqueza. En suma, se puede: 1) develar una verdad oculta o deformada, 2) presentar ángulo diferente de lo que se describe o se cuenta, 3) caracterizar más acabadamente tanto al observador como al observado. Esta enumeración de ninguna manera agota las posibilidades del método cuyo resultado final es la prodigiosa recreación de un microcosmos en su conjunto y en sus detalles, representativo del macrocosmos que es la sociedad española con sus aspectos negativos y sus aspectos positivos, en su presente y en un pasado abarcador de más de setenta años. De este modo se reconstruye un Madrid de comienzos de siglo, cuyas huellas se van perdiendo, la República, la guerra civil, la posguerra y sus cuarenta años de franquismo, la transición con las *chaqueteadas* de quienes medraron antes, la democracia donde siguen triunfando los de siempre y fracasando también los mismos.

El recurso de geminación de algunos personajes —el profesor Apolinar tiene su complemento en Federico, el marido muerto de Casilda, con sus gustos análogos por la música clásica y popular, el cine, la lectura; cada muchacha o muchacho o mujer cursi tiene su paralelo en otro—, contribuye, a la vez, a intensificar y a ordenar este mundo denso y abigarrado.

Un juego de distancias —en el que es tan experto Zamora—, sitúa en el plano más alejado al narrador con sus escuetas intervenciones; algo más próximos, un maitre y unos camareros que son testigos y protagonistas resentidos e hipócritas de lo que ven y escuchan; y, avanzando y retrocediendo, los personajes mismos, comprometidos en un primer plano o alejándose para mirar y juzgar hasta superponerse, a veces, con la perspectiva del narrador. Este, a su vez, se identifica alternativamente con alguno de ellos, especialmente con el profesor perseguido y depurado, Apolinar, con su amor al cine, a la buena música y a lo popular; inclusive, la voz autorial se percibe en los puntos de vista y en los juicios de diferentes personajes. La crítica social y política cambia constantemente de focos y puntos de vista.

Al comienzo basta con disponer en contraste la descripción del ambiente del restorán de cinco estrellas con las perspectivas del maitre y de los camareros, a través de cuyos monólogos interiores se reconstruye un cuadro costumbrista aná-

logo al de *El castellano viejo* de Larra: glotonería de las mujeres, torpeza del homenajeado, diálogos caóticos que encubren el odio, la codicia, la ambición. Un elemento simbólico, cuyos alcances se van develando a lo largo del texto, es el de las manchas que van cubriendo inexorablemente a los comensales y que éstos cubren con claveles. Todos están sucios, de alguna manera, y el desorden de esta comida es símbolo del desorden mayor que abarca a la sociedad entera.

Por momentos, el ritmo se acelera y alcanza, alternativamente, los límites opuestos de lo absurdo, lo grotesco, el esperpento con sus recursos de la hipérbole, la animalización, lo escatológico y el lenguaje de impropiedades lindante con la obscenidad; y, por otro lado, la introspección lírica en gradación creciente desde la ternura nostálgica a la dolorosa melancolía.

La envidia, el cainismo, el rencor extremo, el desprecio por todo y por todos, aflora en la conciencia de los personajes:

«...y no sois nadie sin la ayuda del carcamal jefecillo, os tiene a todos en el puño, acogotaditos, os desprecia y lo sabéis y seguis, sin embargo, rastreros, esperando una mirada suya, mala gente, luego le echaréis la culpa de todo a Franco, otros a la Constitución, aquí hay que colgarle el mochuelo a alguien, nunca reconocer nuestra limitación, ver que no se da golpe, que nos molesta trabajar, leer, pensar, que solamente obramos por reacciones de orgullo, por pura vanidad hueca, huequisima, qué inmensa oquedad la del país entero, a ver, solamente se tupe con hipocresía y trágalas, una inmensa, abrumadora mentira, todos mienten, hablen de lo que hablen, incluso cuando, como ahora, están barbotando bobadas...» (p. 145).

Así piensa María Luisa, y sintetiza un juicio sobre la vida española —pereza, orgullo, vanidad, vacuidad, hipocresía, mentira—, que se explicita, reiterativo, desde el monólogo interior de otros personajes.

Sin embargo, en este mundo sin esperanzas, las hay encarnadas en la generación más joven, y en el trasfondo parece resonar la oposición machadiana entre un presente efímero y el futuro que forjará el españolito del mañana. Son estos jóvenes como Lourdes, la chica del archivo, de cuyo autorretrato surge una imagen análoga a la que el narrador repetirá en *Vegas bajas*: menuda, siempre con vaquero y suéter y un libro, que tiene un novio con quien comparte los gustos simples y con quien ahorra para comprar un piso: «...creemos en el trabajo, soñamos días buenos y repletos...». Frente a ellos «...esta sociedad de empeñados y de usureros ladinos...» (p. 166 y 167).

Con el discurso del homenajeado, Don Carlos L. de Hontañón y de la Calzada Pimentillos del Melgarejo, culmina la acción narrativa. Transcrito con mayúsculas —representación tipográfica de la voz tonante y la pomposidad— recuerda, en algunos aspectos el célebre discurso de Torquemada, el héroe novelesco de Galdós. Se va tejiendo con una serie de lugares comunes de la oratoria política y del discurso seudocientífico, tecnocrático y periodístico actual; con citas literarias distorsionadas o incompletas, con algunos injertos sobrevivientes de las consignas de las décadas de los cuarenta y los cincuenta, más varios abruptos descensos al nivel coloquial:

«Todos, con vuestro papel brillante en la sociedad, reunidos, ahora, cuando el país inicia, os decía, una nueva singladura y nosotros, pueblo, hemos de ser los protagonistas conscientes, solidarios y heroicos de nuestro propio destino, viaje para el que me brindo como patrón experimentado y nauta atrevido. Yo entiendo que la dinámi-

ca de la coyuntura impondrá, sin tardanza, la concienciación de una problemática que ha de revertir obviamente en una mayor utilización de nuestros recursos naturales y constitucionales, y acabará, de una vez para siempre, con los radicalismos» (p. 189).

Y comenta uno de los comensales: «Oye, Timoteo, esto debe ser el castellano de que hablan que hablamos, macho, porque la verdad...». «Hombre, sí, eso es. Cómo va a ser eso español, tú también». Porque con esta disertación alternan los comentarios en voz baja de los comensales o sus discursos interiores, transcritos en bastardilla.

Un brevísimos epílogo irónico subraya que todos «se sienten unidos secretamente» por el libro dedicado por don Carlos: *Teoría y práctica de la comunicación social*. El lector que cierra *Mesa, sobremesa* queda saturado de voces y alcanza a individualizar perfectamente a estos locutores que, en el primer contacto, parecen ser sólo sombras parlantes.

III. TERCERA SALIDA: LA CONSTRUCCIÓN DE UN MUNDO POR LA PALABRA

1. *Caracterización general*

Con la aparición de *Vegas bajas*, en 1987, Alonso Zamora Vicente demuestra que ha logrado dar cima a una larga tarea fundada en una poética poco explícita hasta entonces, pero que se explicitará cabalmente en este libro: representación de un mundo de gentes, *sólo gente*, común y vulgar en su mayoría, a través de sus voces, con una intención ética de alcances universales, pero radicada en un espacio y un tiempo acotados, un pueblo de la España de los últimos cincuenta o sesenta años.

Se trata de una novela extensa y compleja, con más de seiscientas páginas. Su título es el nombre de un pueblo imaginario, San Miguel de las Vegas Bajas, situado en un lugar indeterminado de la meseta castellana, hacia la Alcarria, si atendemos a algunas indicaciones del texto más que a la aparentemente precisa, pero irónica descripción geográfica que encabeza el volumen. En la estructura externa, una división en cuatro partes, correspondientes a las cuatro estaciones, y un capítulo-resumen, *El tiempo*. Las secciones más extensas corresponden a la *Primavera* y el *Verano*, les siguen el *Invierno* y el *Otoño*. El epílogo, extenso, sesenta y cinco páginas, da cuenta detallada de casi todos los personajes y culmina en un cierre simbólico que comentaremos más adelante.

Cada una de las partes, salvo el epílogo, se divide, a su vez, en unidades de muy diferente extensión, (oscilan entre dos y cincuenta y cuatro páginas), que tienen un grado variable de autonomía argumental y formal.

La historia, extremadamente simple, tiene un eje principal, sin acciones importantes, las que pueden ocurrir en cualquier pueblo durante una etapa *normal* de su vida: un recital de música rock, una corrida de toros, dos muertes de gentes de edad, la fuga de una muchacha, la emigración de un muchacho, un incidente policial apenas esbozado. Sin embargo, la trama resulta rica y extremadamente compacta debido a la inclusión de las historias individuales de los personajes principales y secundarios mediante continuas calas en el pasado, diferentes pasa-

dos, tanto individuales como colectivos. El método, a primera vista, y la lectura retrospectiva lo confirma, es el de la saturación por el discurso. Una vez más, el narrador reproduce para su lector las voces de sus *gentes*.

Una aparente desorganización, impresión primera ante este tumulto de voces y estas sombras de personajes, encubre una organización rigurosa que: 1) somete la materia narrativa a unidad de tiempo y de lugar amplificada mediante aquellas calas temporales y espaciales; 2) la organiza dialécticamente en oposiciones (antes/ahora, jóvenes/viejos, vencedores/vencidos, España/Europa, el pueblo/el pantano); 3) la geminación (deshablamiento, complementariedad, oposición) de personajes; 4) la repetición. Además, títulos y epígrafes cumplen una función aclaratoria y expresiva, anticipando contenidos o intenciones, sugiriendo contextos materiales, espirituales o afectivos.

Hay en esta novela una poética explícita, puesta en boca de un personaje joven, Chucho, que es, sin duda, el portavoz de las ideas del autor. Dice acerca de la función del novelista:

«El novelista, pienso yo, ha de ser el dueño de todos los sentimientos y de todos los pensamientos. La novela ha de reflejar la personal actitud del autor de una u otra manera. Con la distancia necesaria, y, si es menester, sin tomar partido, aunque yo creo que, al encararse con un problema de su tiempo, ha de tomarlo. Hay que eliminar de una vez por todas al narrador olímpico y encastillado. El novelista ha de saber poner en las páginas de su libro el dolor y la alegría, el sueño y la vigilia, la risa y el llanto, el rencor y el agradecimiento. Y por encima de todo, la ternura y la comprensión. Y la disculpa por la mantenida necesidad» (p. 256).

Ha de representar, además, el lenguaje que hablan los españoles:

«Lo mejor es almacenar todo esto, y darlo en la novela, una novela que fuera un gran fresco de esta gente nuestra, tan desorientada, tan cínica, y, sin embargo, estu-penda, atravesada de una bárbara necesidad de ternura...» (p. 261).

En cuanto a su estructura y recursos, Chucho se manifiesta de la siguiente manera:

«La veo entera y abierta. Una novela donde quepa todo, lo bueno y lo malo, las coyunturas felices y las desgraciadas, con todos los recursos posibles de la exposición narrativa... Una novela donde la gente hable, sueñe, duerma, discuta consigo misma... Nada de esas páginas que leemos ahora, con diálogos admirablemente contruidos, sopesados, retóricos al fin y al cabo. No, en la vida se habla a borbotones, con lugares comunes, con silencios... Ah, los silencios...» (p. 336).

La caracterización es completa y coherente con lo que el autor ha venido haciendo en su narrativa anterior y con lo que ha intentado hacer en *Vegas bajas*.

Podría inferirse, también, una poética implícita del rechazo de las componentes y miserias de la vida literaria y de la pedantería hueca de los profesores universitarios y, por otro lado, de la preferencia por Cervantes, la picaresca y esas estampas narrativas y costumbristas —¡tan parecidas a las del propio Zamora Vicente!—, que atraen a Chucho. Su mentora, Doña Margarita, le ha hecho traer los libros de Unamuno, Ortega, Sartre, Maritain, Mauriac, Simone de Beauvoir, los novelistas italianos Moravia y Pavese. «Y los norteamericanos, en traducción»

nes argentinas...» (Se trataría, sin duda, de William Faulkner, John Dos Pasos y otros maestros del monólogo interior y de la técnica del *collage*) (p. 118).

El escritor debe formarse —se infiere de las palabras de Chucho—, apartado de capillas y modas, en contacto con *la gente*, consolidando su competencia literaria en la lectura de los clásicos y de un repertorio —el antes enunciado—, que coincide con el que el propio autor, Zamora Vicente, tuvo a su alcance primero, en el Madrid de preguerra (*El artista adolescente* de Joyce, en la traducción de Alonso Donado, o sea Dámaso Alonso), y a través de las traducciones argentinas editadas hacia 1940 y 1950, por las editoriales Emecé, Sudamericana, Sur, y bajo la asesoría de Guillermo de Torre, Eduardo Mallea y Victoria Ocampo, entre otros.

2. *Las gentes*

«Todos envueltos en esta niebla de opaca, soñolienta tristeza. Ah, no, no me gustan nada, absolutamente nada. Pero los quiero».
(A.Z.V., *Yo escribo los domingos*, p. 285).

El lector sólo excepcionalmente conoce el aspecto físico o el atuendo de los personajes, a través de la referencia indirecta de otros personajes: son, ante todo, *voces* que emiten su confesión o autorretrato, describen circunstancias o cuentan historias. Son, asimismo, portavoces de una intención que examinaremos brevemente.

Primero, plantean una oposición entre la preservación del pasado y el progreso inevitable que aparecen encarnados, respectivamente, en la gente del pueblo y el público del tren, y por otro lado, en los que viven en los chalets del pantano y vienen en automóvil. Los primeros son «unos pardillos», groseros y ruidosos, pero los segundos, aunque «han ido a escuelas y tienen su parné, algunos bien engordadito», son peores (p. 15).

Pero hay otras formas de oposición. Buena parte de ellos ha vivido la guerra civil, recuerdan sus prolegómenos y su estallido; algunos han padecido la represión, como la maestra doña Ezequiela, amante de un diputado socialista muerto antes de la guerra, que luego fue sancionada y se casó con el maestro don Nicolás, también depurado. Otros han vuelto del exilio, como Florencio, y ahora «ya no saben vivir aquí», o porque «vienen a pasar la factura» por su destierro o porque no entienden lo que sufrieron los que se quedaron (p. 64).

Queda también la memoria de los años duros de la posguerra, tanto desde la experiencia de quienes padecieron dentro de España, como de la de quienes emigraron a Europa y han vuelto sin «superar su ramplonería, su paletaría previa» (p. 92). También hay estimaciones contradictorias sobre los años de desarrollo tecnocrático, turismo, sociedad de consumo y creciente americanización; y tras la muerte de Franco, sobre la transición, la desvalorización de la historia y el nuevo auge de los regionalismos.

Frente a estos cambios que los mayores soportan resignados, con una mezcla de desconfianza y desagrado, la juventud adopta una triple actitud perfectamente deslindada en la novela: 1) la aceptación sin crítica y el mimetismo servil, 2) el escepticismo con algunos rasgos cínicos, 3) la reacción de quienes no quieren se-

guir la corriente y están resueltos a construir su propia vida. Dice uno de los primeros:

«¿Qué, en estos años, qué? Nada entre dos platos. ¿Quién va a votar? Algún despistado. Todo va hecho una lástima, a base de líos, de jaleos, de corrupción, de compadreo». Y concluye: «Mira, vamos a callarnos, que es lo único que hemos aprendido a hacer a conciencia, y dame otro güisqui» (p. 95).

Los otros, los que representan a una juventud auténtica, padecen «el desencanto de veras» (p. 116), pero tienen un ansia de vida nueva: Chucho encarna a esta juventud esperanzada y por eso se va del pueblo, decisión que doña Margarita y el cura, don Gonzalo, aprueban. Dice este último en el momento de la despedida:

«En España necesitamos perder el pelo de la dehesa y volar, tratar con otras gentes, otros paisajes. ¡Hasta la religión me la están apolillando, unos por demasiado dogma, otros por demasiado clericalismo en las dos direcciones...! Cuando veo a alguien así, como Chucho, que desea hacer una cosa, dispuesto a vivir, a dejar la comodidad burguesota y cercana por hacerse un hueco suyo, me siento, no sé por qué o no lo sé muy bien, transformado, lleno de esperanza» (p. 533).

Chucho ha de volver al pueblo esporádicamente, convertido en escritor premiado, pero fiel a sus convicciones y a la vida libre de convencionalismos que ha elegido.

En el trasfondo, el coro, identificado como en la mejor tradición costumbrista, por sus oficios y profesiones, pero completándose a través de sus voces, escuchadas una y otra vez, en distintas situaciones, describiendo reiterativamente sus propias vivencias o sus opiniones sobre hechos y personas, confesándose y autoanalizándose, y saturando, con todo ello, un denso mensaje polifónico.

De esa masa de tantas gentes —voces que asedian al lector con sus interminables y repetidos discursos en alta voz o silenciosos—, algunas figuras se adelantan. Centraremos nuestra atención en tres de ellas: Margarita, Florencio y Chucho.

Ya hemos mencionado a doña Margarita que fue antes Margaritina, una niña preciosa, y es hoy una mujer vieja —cabellos blancos, vestido oscuro, datos concretos que, por excepción, suministra el narrador—, pero cuyas simpatías y esperanzas están del lado de los jóvenes. A lo largo de toda la novela va esbozándose su historia: un amor frustrado, un hijo natural que sus padres le quitaron y una larga vida en el pueblo donde todos la admiran y la respetan. Se presenta cabalmente en la octava unidad de la novela, toda ella construida como un largo monólogo interior en primera persona, transcrito en bastardillas —quizá un soliloquio si tenemos en cuenta que hay un oyente callado, Gabriel, su amante desaparecido hace más de cincuenta años. Dentro del monólogo se transcriben fragmentos de diálogos con otros personajes y se va retratando la figura central en su circunstancia, datada por las lecturas, la música clásica y popular y el cine que prefiere. «...Ya va faltando gente...», piensa, y *gente* es aquí la de su edad, la que la ha acompañado siempre, fuera cual fuere su nivel social o su educación. Sin embargo, en su compasión abarca también a la otra gente, «esa gente chillona que no he visto nunca, los pantaneros y sus pandillas, gentes que cruzan la plaza a media noche cantando y diciendo obscenidades, esa gente es también mía, forma parte de mi loca esperanza» (p. 71).

Esta imagen se va completando a través de la perspectiva de la casi totalidad de los personajes, cada uno de ellos relacionados con ella de modo distinto y contemplándola desde diferentes distancias. Don Pelayo, el médico, se pasma de que «...en este medio y en la relativa soledad en que vive, haya mantenido ágil su talento, frescas sus reacciones, generosa su conducta» (p. 493); y juzga admirable su actitud desprendida y compasiva con los jóvenes. De ella irradia serenidad y paz, las necesarias para curar las heridas, atemperar el rencor, saldar el pasado, aceptar el presente y abrir la esperanza hacia el futuro. Así la ve, Florencio, el exiliado:

«Me voy a sentar junto a doña Margarita, ella apaga la desazón con su gesto, tiene el secreto de la calma, vaya si lo tiene, y, además, con qué holgura lo traspasa al que se acerca...» (p. 310).

Timoteo, el dueño del bar-motel *La Riviera* y padre de Chucho, se lamenta de no haber tenido más trato con ella, tan dulce y afable (p. 566). Pero la clave reveladora de la función de este personaje en la novela es puesta en boca de don Nicolás, el boticario:

«...ella misma se convirtió en fantasía del pueblo, era un personaje de leyenda colectiva, como lo era el médico aquel que nadie conoció, el que cantaba asturianaes, o sus padres, o el tiempo en que vivió en el destartalado palación ya monumento nacional y destinado a menesteres tan distintos...» (p. 549).

Parte de su leyenda es también su condición de madre de ese hijo natural que nadie conoció. Varios huérfanos del pueblo fantasean con la idea de ser sus hijos, y el enigma no se resuelve. Esta ambigüedad, precisamente, potencia otra dimensión del personaje: su condición de madre espiritual de todo el pueblo y, en especial, de Chucho.

El personaje de Margarita se complementa, mediante un recurso inclusivo, con el de Gabriel, el amante desaparecido, destinatario de sus monólogos interiores y partícipe de valores y de actitudes comunes.

El segundo personaje que hemos mencionado es Florencio, al principio sólo un tipo, el del exiliado que vuelve a destiempo, antes de la muerte de Franco, y siente el rechazo del pueblo; pero que a medida que se desarrolla la novela se convierte en un personaje prolijamente trabajado, con cabal rotundidad. Se relaciona, en primer término, con doña Margarita por su pertenencia al grupo de los que atesoran los recuerdos del tiempo anterior a la guerra. Precisamente, ella le dice: «Se nos van acabando las gentes conocidas, Floro. El pueblo se renueva, y ya no va quedando nadie de los que han ido viviendo con nosotros. Así es la vida» (p. 313). Ella es la única que se alegraba de su regreso cuando todos lo eludían, molestos porque ponía ante sus conciencias el drama de los vencidos: «Ahora que me acuerdo: al que no debemos dejar aparecer en la tele es al Floro. Es capaz de hablar de los paseos, de las incautaciones y tal y tal y tal» (p. 168), dice alguien en la barbería.

Con la muerte de Franco la actitud del pueblo cambia y Florencio que «...ha contado una y mil veces las cosas y quisicosas de la guerra...», va a recibir, por fin, la medalla que la derrota le ha escamoteado. *Siempre por la patria...* se titula, irónicamente, el capítulo donde se describe el acto público, con su marco popular, abigarrado y confuso, y el momento en que el general que ha de entregársela descu-

bre que no hay tal medalla y, para salvar la situación, decide entregarle su propia placa.

Una y otra vez Florencio cuenta su historia y tiene conciencia de que al hacerlo se ha puesto pesado y reiterativo. Sus extensos soliloquios y monólogos interiores se completan con la inserción de fragmentos de cartas de su madre donde ésta narra, también una y otra vez, con variaciones, lo que ocurriera en el pueblo. Estos fragmentos epistolares, transcriptos en bastardilla, irrumpen en el discurso del personaje, a veces mínimamente enmarcados, otras directamente en medio de una frase. Son cartas recordadas y, por ende, modificadas por el olvido y por la memoria que las rescata. De este modo, el narrador acude nuevamente al recurso de la complementación entre dos personajes y a la ampliación del espacio y del tiempo de la narración con la inclusión de otros espacios y tiempos. «Bueno, usted se ha empeñado en que le cuente mil veces mi regreso... seguramente usted quiere saber cosas de aquello...» le dice Florencio a don Sebastián, el boticario (p. 509-510), y con estas palabras sintetiza su función como personaje: él es *el que recuerda*, el que asume la memoria colectiva de los que no quieren o no pueden recordar aquellos años trágicos.

Ya hemos examinado antes algunos aspectos de las funciones del personaje de Chucho como portavoz de una poética narrativa que es, sin duda, la del autor, y como paradigma de una juventud auténtica que tendrá que hacer lo que no pudieron hacer los mejores de la generación frustrada por la guerra: doña Margarita, en primer término, el médico don Pelayo, y hasta Timoteo, su padre, quien desde su ignorancia avizora una vida mejor. Según el procedimiento de geminación al que hemos aludido antes, este personaje se complementa con otros; primero, Juanjo, el hijo del jefe de estación, que si bien comparte algunos de sus ideales tiene menos profundidad y, sobre todo, voluntad para definir su vocación y romper con la rutina. Luego, Helga, la muchacha con quien convive en Londres y que se identifica totalmente con él.

La geminación se advierte también en los personajes secundarios don Nicolás, el maestro depurado, se completa con su mujer, doña Ezequiela; Justa, con Remedios, ambas, camareras del bar *La Riviera*; la misma Justa, con su hermana Mari-china, que repite una a una sus diversas experiencias de vida; Miquela, la herborista, se completa con su madre Blasa, ya muerta pero que desempeñó el mismo oficio. Manolín, el cartero, que es también «...la memoria colectiva, depositario de los nombres y los acaeceres...» (p. 588), tiene su complemento en Restituto, el pregonero, testigo observador de cuanto acontece en el pueblo.

3. *Espacio y tiempo*

Introducido el lector en San Miguel de las Vegas Bajas mediante un texto paródico que traspone satíricamente el patrón de una entrada de diccionario geográfico, irá conociendo el pueblo a través de la perspectiva dinámica de los diferentes personajes, de modo progresivo, a lo largo de toda la novela, desde diversos ángulos y por acumulación de detalles. Una primera perspectiva, sumaria topografía, se esboza en el capítulo tercero, *Manolín, una paseada orfandad*, a través del monólogo de este personaje, el cartero que va recorriendo los distintos lugares durante su reparto habitual mientras dialoga con quienes va encontrando en su camino.

Simétrica de esta intervención de Manolín es la contenida en el extenso epílogo-resumen, *El tiempo todo lo cura y todo lo muda*, donde el relato del narrador, monólogos de diversos personajes y elementos dialogales, tienen como hilo conductor un análogo recorrido del cartero hasta que entrega su última carta.

De esta abundante acumulación de detalles no resulta, sin embargo, una impresión confusa, puesto que el espacio narrativo se presenta funcionalmente organizado. Sobresalen, desde el comienzo, localizaciones espaciales privilegiadas, las cuales se cargan, inclusive, de valor simbólico: en los límites extremos, la estación, que fue el escenario de momentos relevantes del pasado del pueblo, y dos bares, el bar-motel *La Riviera* de Timoteo, y el bar de *Ramonín*, escenarios del presente y del cambio que avanza.

En el centro, la plaza, espacio costumbrista por excelencia, el lugar de las celebraciones y fiestas populares del presente y del pasado, donde está la lápida que recuerda el comportamiento de la villa durante la guerra civil, pero que sigue siendo el escenario de las actividades cotidianas y festivas, mucho menos heroicas. Más allá, un espacio incluido no descripto y adonde nunca se traslada la acción, pero que está casi siempre presente en la conciencia y en las referencias de los personajes: el pantano y su colonia de chalets, con los *pantaneros*, la burguesía cursi y *progre*, con diferentes valores y costumbres que son objeto de curiosidad, deslumbramiento o repudio, según las diferentes perspectivas.

Pero el punto central de convergencia es la casa de doña Margarita, enlace entre el pasado y el presente, que desde su balcón —como el personaje-niño de *Primeras hojas*—, observa y da entrada a una realidad sometida a un orden. *Un ratito hacia adentro* es uno de los capítulos que se desarrolla en este espacio ficcional con su dialéctica adentro/afuera y su significación bien definida:

«—Ya es de noche, casi. Han encendido los farolillos, y se ha desatado un venticillo fresco. Cierra bien las contraventanas. Dolores. Y está atenta, vendrán esos muchachos... Prepara algunas cosillas, les gustará beber alguna cosa...

—Señora, yo creo que no debe usted hacer mucho caso de estos rapaces. Son jóvenes de ahora, frescales, despreocupados, quizá poco sensatos.

—Calla, calla, mujer. Son buenos chicos, ya lo verás, lo mejor del pueblo. Mira, ya cruzan la calle, abre la puerta...

Se sientan los recién venidos, en la penumbra íntima, perfumada. Las ropas de la casa exhalan un vago aroma, una sonrisa acogedora. Muebles antiguos al lado de cosas muy nuevas, armonizadas por la caricia de la dueña» (p. 246-247).

En ese ámbito acogedor y seguro se puede decir lo que se piensa, aunque contradiga la opinión rutinaria de las pobres gentes del pueblo; se puede hablar del pasado en un balance resignado que subraya los aspectos positivos, y se puede, sobre todo, soñar un futuro posible.

Las marcas del tiempo y del espacio se hacen, como siempre en esta narrativa, no sólo mediante referencias históricas, sino también a través del recurso de la citación de canciones, películas cinematográficas, segmentos de discurso político, títulos y fragmentos de obras literarias. Desde Charlot y Greta Garbo a Peter O'Toole y Bertolucci; desde los tangos de Gardel y Discépolo a las piezas del rock; desde las *Coplas* de Manrique a la poesía de Neruda y Vallejo, los elementos intertextuales afloran en el discurso de los personajes, en su mayor parte provenientes de más de cincuenta años de vida española. Así se establecen las coordenadas de

este microcosmos que, en síntesis eficazísima, remite al macrocosmos de la sociedad española y, en parte, europea, en este fin de siglo.

Pero el elemento caracterizador fundamental es, sin duda, el lenguaje. Aunque nos ocuparemos más adelante de las características del discurso, hemos de señalar ahora que por medio del lenguaje no sólo se caracteriza a cada personaje en sí mismo considerado, en su nivel de habla social y generacional, sino también en cada situación concreta.

Sobre una síntesis del habla popular se produce la incorporación de nuevos vocablos, sobre todo en la voz de los jóvenes, proclives al mimetismo de la TV, las revistas de actualidad y los festivales de rock. En un diálogo entre Remedios y Justa, las camareras de *La Riviera*, hallamos un buen ejemplo de esa adquisición mimética de un lenguaje:

«¡Gracias, dalín!». «Oye, ¿qué es eso de dalín?». «Quiere decir cariño, amor mío, preciosidad, encanto, ricura, querida mía, y así y así y así. Todo de una vez. Ya ves, que cortito. Es inglés, americano, de Reagan. ¿No has visto a Reagan en la tele? Siempre sale maquillado y, por lo general, diciendo dalín con la boca fruncidita» (p. 109).

Los mayores conservan su repertorio propio y, a la vez, observan y juzgan las innovaciones en un juego de perspectivismo lingüístico que se explicita en varios pasajes. Tienen, además, plena conciencia de estar utilizando un lenguaje que les es propio y que los demás desconocen:

«—Siempre, al acabar la reunión, no cae mal un ratito de guasibilis.
—¡Huy. Florencio, qué castizo te pones! ¡Eso era de nuestro tiempo!» (p. 404-405).

En suma, alardean de su superior competencia lingüística que los coloca por encima de exclusiones casticistas o de inclusiones espurias. En otro pasaje conversan Chucho y Juanjo con don Nicolás, el maestro y éste recuerda un tango que cantaba Gardel, *Garufa*, y añade:

«Estaba lleno de timitos, de juegos de palabras. El tango no era tango, sino gotán, al revés, vamos... Es de mi tiempo. No sabía que aún se dijese». «Ahora están saliendo otra vez todos los timitos de antes, mezclados con los de ahora. El otro día, fíjese, he visto un diccionario del cheli, eso que anda por ahí suelto. Y entre las cuatro o seis palabras del porro y el chocolate y la camellería, venían, como muy chelis, andoba, jindama, menda, chanelar... Una delicia de sabiduría» (p. 113).

Hay aquí una clara referencia al *Diccionario Cheli* de Francisco Umbral, aparecido en 1983, el cual incorpora, como indica acertadamente el personaje, un reducido léxico procedente del mundo de la droga, sobre una base mucho más amplia del caló y la germanía.

Al habla que se introduce por la vía del mimetismo servil de los jóvenes, y especialmente de los que vienen de la ciudad, se opone la tendencia conservadora de las gentes del pueblo. Don Pelayo, el médico, habla con Chucho:

«La gente aquí habla espontáneamente, como hay que hablar, sin la ñoñería de la gente finolis de las ciudades y sin la gilipollez de los pantanoideos, esos cursis afectados, los que todavía huelen a volante y a güisqui Dyc... No tienes más que comparar la gravedad serena de las gentes que juegan en la sala baja de *La Riviera*, donde

iba Restituto, y las simplezas repetidas, aburridas, del bar de *Ramonín*, cuando aportan por allí a adelantar coches desde su asiento...» (p. 286).

Este texto contiene un ejemplo cabal del procedimiento de caracterización espacio-temporal y social mediante el lenguaje. Las oposiciones pueblo-pantano (ciudad), antes-ahora, simbolizadas en dos localizaciones concretas, *La Riviera* y el bar de *Ramonín*; la España en desarrollo hacia la sociedad de consumo (el güisqui nacional Dyc, símbolo del *quiero y no puedo* de los nuevos cursis). Y todo ello, inserto en este tópico costumbrista clásico de la sátira de la cursilería.

5. *Ritmo de la exposición*

Dentro de los límites marcados por la unidad de tiempo —un año—, y la sucesión de las estaciones, el ritmo de esta exposición morosa, repetitiva de discursos sucesivos y, a veces, superpuestos, se acelera hacia la mitad de su desarrollo, en las unidades dieciocho, diecinueve, veinte y veintiuno de las cuarenta y dos que integran el cuerpo de la narración. La primera de estas unidades, *Siempre por la patria...*, tiene conexiones anteriores y posteriores con una línea de la historia y en función de un personaje importante: Florencio recibirá, finalmente, su medalla. La ironía comienza por ese título y se intensifica en el discurso del narrador en el que se introducen, sin transiciones, segmentos de los discursos de varios personajes. Finalmente se transforma todo en hipérbole caricaturesca y contraste grotesco en el acto mismo de la entrega de la medalla —que no aparece—, cuando la emoción del premiado se encuadra entre la Guardia Civil «con guantes blancos, relucientes los charoles, rígidos», el Grupo Ecologista *Salvemos la catarata*, los boys scouts de la capital —«...todos color cangrejo cocido, por el sol tomado a lo bestia, todos sudorosos, todos pinchando al vecino con disimulo»—, o el Grupo Universal de Pulso y Púa. Cuando el general le entrega a Florencio su propia placa, culmina el desorden esperpéntico de la plaza:

«Los ruidos se crecen y diversifican, la sirena del carrusel, el timbre de los caballitos, de las dianas conseguidas en los tiros al blanco, pregones de churreros, turreros, meloneros, el inmenso reclamo de la feria innumerablemente desenvuelto» (p. 189).

A las cinco en punto de la tarde constituye un injerto costumbrista dentro de la estructura y sólo secundariamente se articula en relación con un personaje menor. Se describe allí una corrida de toros, según lo anuncia alusivamente un título que anticipa, a la vez, la inversión paródica: de la heroica elegía lorquiana al esperpento populachero. En vez del ruedo, la plaza con su confluencia de gentes en los preparativos abigarrados y confusos de la fiesta. El héroe-antihéroe es Manolín el cartero que casi pierde sus dientes bajo el alud de un cartucho de diez kilos de caramelos. El toro, una miserable vaquilla asustada, y la facna de la muerte, convertida en un esperpéntico final, bajo insultos y procacidades tras el cual Manolín huye avergonzado.

Las unidades 20 y 21, *De noche se canta mejor* y *Aquelarre al sol*, corresponden a la culminación de una línea de acción secundaria planteada desde el comienzo y su dominante es, también, la función costumbrista. Remedios, la camarera, debu-

ta como cantante y se convierte, fugazmente, en *La alondra alcarreña*. Una rápida sucesión de puntos de vista —los de Ramonín, los artistas invitados, diversas gentes del pueblo—, preparan el momento central. Ironía en el discurso del narrador —«son todos buena gente, todos suramericanos, todos fugitivos de enconadas dictaduras, aunque, en líneas generales, dicen la verdad» (p. 218)—; ironía en los discursos de los personajes:

«No estoy tranquilo, ea; esta gente grita demasiado. Parece un circo, esto parece un circo en una película de romanos». «Pues la Reme va a ser el león, ya lo verá, ya» (p. 222-223).

Y desde la ironía, al patetismo grotesco y a la culminación en el esperpento:

«Un estallido de aplausos, gritos, blasfemias disimuladas, voces sin sentido... Grave tumulto de gramática descoyuntada y secreciones humanas» (p. 227).

«Silbidos, coceos, palmas, ulular de mil gargantas enfebrecidas. Las chicas comienzan a romper, mordisqueándolos, sus ligeros vestidos y a tirar de cuerdas y sujetadores y lazos... Los muchachos reaccionan sacudiendo las caderas. Esqueleto al retortijón, gran guiso de la música innnnnnn» (p. 228).

«Las canciones se suceden en ristra de maullidos ingleses y de lamentos en español. Variante ciega de las tardes domingueras en la televisión. La gente, enardecida, asalta el plató, saca a la Reme en brazos, en hombros, sin parar de vomitar elogios, entusiasmos, palabrones, silbidos...» (p. 231).

Al día siguiente, la crónica en el periódico *La nueva regionalidad*, una parodia acertadísima de los lugares comunes habituales, describe el triunfo de la cantante y la «respetable y copiosa cachiza», resultado del entusiasmo del público.

Reme ha sentido que su colmillo —rasgo caracterizador desde el comienzo (p. 44)—, crece hasta la desmesura. Las vecinas de *Aquelarre al sol* comentan tan extraño suceso que requerirá que viaje a Barcelona para quitárselo. Nuevamente el recurso de la hipérbole distorsiona el espacio y las figuras, quiebra la verosimilitud, y el cuadro costumbrista se transforma en esperpento.

Otro factor que contribuye a acentuar los relieves de la modulación rítmica del relato es la alternancia de tensión y distensión lírica, tanto en el discurso del narrador como en el de los personajes. En este último caso, la afloración del nivel lírico produce una transformación del habla hasta una extrema ambigüedad en la que el lector siente que está escuchando otra voz que se superpone a la que estaba oyendo. Obsérvese el final de un extenso monólogo, *Florencio Montes, esa oscura conciencia*, que después de haberse mantenido en el registro de habla correspondiente al personaje, incluso con los elementos populares de dichos y refranes, culmina en un sintagma típico del discurso del narrador en las estampas líricas de otras obras de Zamora Vicente: la construcción de sustantivo+adjetivo+conjunción copulativa+gerundio final:

«¡Que reviento por hablar!, decía una mujer en las tablas... Que vueltas da el mundo, Facundo, qué vueltas y qué revolcones... Ahora yo desearía no hablar nunca, y decir alto y claro: "¡Revienta por callar!", y seguir adelante, buscar un aire nuevo, el de mis dieciocho años, ya todo sonrisa limpia y diluyéndose» (p. 177).

Es, quizás, en el discurso de este personaje, sobre todo en sus evocaciones de

la guerra, donde con mayor frecuencia se advierte ese proceso de transformación de nivel que acabamos de describir.

Finalmente, contribuyen a la organización del entramado de discursos que constituyen la novela, algunos elementos simbólicos. El primero aparece al comienzo, *Un tren varado*, un tren blindado cuya historia cuenta Jesús, el jefe de estación a don Nicolás el maestro. Fue hecho por los del pueblo, iba y venía sin hacer nada, hasta que quedó varado en las agujas y allí permaneció hasta el año cuarenta en que lo desguazaron. (Obsérvese cómo, con procedimiento análogo al del texto anterior, este pasaje culmina en una progresiva intensificación lírica que transforma el discurso del personaje):

«Y mi historia militar es simplemente esa, ya ve, bien heroica: cuidar de que nadie se llevara el tren. Dígame por dónde iba a escaparse».

Al final, el pobre tren era un montón de orín, agujereado por algunos sitios, una pesadilla disuelta de combates, estampidos y victorias, de heroísmos vanos, una inmensa herrumbre de tristeza y desencanto» (p. 21).

Otras alusiones cargan de sentido a este símbolo de otros tiempos de esperanza que se frustró, de gentes que viven a espaldas del presente atesorando memorias de su juventud:

«¿Usted no sabe que yo he visto alguna vez, él creía que nadie había por allí, al señor Jesús, tocar la campana y pitar dándole salida, y mirando a las agujas vacías, y, estoy seguro, se ponía en marcha el tren blindado, que, a la noche, regresaría rebosante de gloriosos heroísmos...? Si él lo supiera, que yo le he visto hacer eso... ¿Qué barrio de su conciencia, de su mejor juventud frustrada se esconderá en esa nostalgia por un tren inútil cuando andaba y compañero leal cuando muerto...? (p. 426-427).

Otro elemento con valor simbólico es el «altarico» que Lorenza ha levantado, con flores, luces y la fotografía de su marido, el comandante republicano Austión, en el mismo lugar donde éste cayó muerto, perseguido por los guardias civiles, en 1943. A lo largo del relato, y en las alusiones de los personajes, el altarico se convierte en el símbolo de la voluntad de no olvidar, pese a todo y contra el temor o la indiferencia de los que quieren borrar el pasado.

Al final, Miquela, la herbolaria, recoge el altarico y lo quema:

«...todo lo quemó ritualmente, bendiciendo el humo grasiento y perfumado. Aún le quedó tiempo para avivar la fogata con los himnos de la guerra: *A las barricadas, a las barricadas, con el quinto quinto, con el quinto regimiento...*».

Guarda luego los residuos en un estuche y los arroja al río, completando así su homenaje ritual:

«Y, despacito y buena letra, camino del puente, y deprisa para no dejar hueco al arrepentimiento, Miquela echó los residuos del fuego al agua, ya bajaba el río repleto de espuma de los detergentes, peces muertos, trozos de plástico de los invernaderos, pestuza de vertederos y alcantarillas. Todo fue cayendo con pesadez ritual de ceremonia, poco a poco, se destacaban algunos trozos del marco, aún brillaba con luto el oro mentiroso, todo se fue aguas abajo, algo se hundía, algo flotaba...» (p. 601-602).

Culmina aquí otra presencia simbólica, el río, desde cuyas orillas, a lo largo de

toda la novela, siguen viendo pasar las gentes los detritus de la vida, desde el pasado hacia el futuro de su acabamiento y destrucción. En suma, un final simbólico de un tiempo que se llevan las aguas, siempre corriendo a su fin y siempre renovándose.

4. Creación de un mundo por la palabra

Pero, como anticipáramos al comienzo, el aspecto sobresaliente de *Vegas bajas* consiste en la creación de un mundo por la palabra hablada. Quien cierra el libro, saturado por las voces de los personajes, conserva en su imaginación una visión completa de este espacio de ficción, con sus lugares y sus gentes, cada una de ellas no sólo las figuras centrales sino también las secundarias, con sus peculiaridades psicológicas y sus historias personales. Cada una de ellas, perfectamente identificadas, aún en los pasajes más complejos.

Para obtener estos efectos el narrador se ha excluido del mundo representado, y sólo en escasa medida cuenta o describe. Cuando lo hace, no tarda en incorporar a su discurso, implícitamente, elementos del discurso de sus personajes. Porque, ante todo, su función se ha limitado a ser la del productor de los discursos de sus personajes, a enunciar lo que oye con un realismo selectivo cuya verosimilitud sólo se altera en los picos de la hipóbole esperpentizante o en el juego de tensión/distensión lírica.

Este discurso se caracteriza, en primer término, por su polifonía dado que está compuesto de múltiples voces presentes o ausentes, audibles o silenciosas, que se suceden o se superponen en un desplazamiento constante de puntos de vista.

La forma dominante es, sin duda, el monólogo/soliloquio por cuanto supone un oyente cuyo silencio se percibe, paradójicamente, en las réplicas y cambios de dirección del discurso de quien habla.

El segundo lugar, por extensión e importancia, lo ocupa el diálogo, utilizado con exclusividad en algunas unidades o integrado en el relato, en otras. Secuencias dialogales se insertan, a veces, como diálogos reproducidos o evocados —con variable grado de transformación—, dentro del soliloquio o del monólogo interior del hablante.

En tercer lugar, el monólogo interior de un personaje o de varios personajes, en primera o tercera persona, o pasando de la una a la otra, sin transición; formalizado con bastardillas o no; ubicado al pie de la página dividida transversalmente y en perceptible relación con lo que el monologante está oyendo, o bien completando lo que él mismo enuncia en alta voz. En algún caso, el monólogo interior puede prolongarse de una unidad a otra (*Tarde de domingo/Otro ratito a solas*). En ocasiones, ya hemos aludido a ello, se incluyen fragmentos de cartas, recurso cuya objetividad se desnaturaliza en la medida en que la conciencia va transformando el texto que recuerda y, en segundo grado, cuando la voz narradora se superpone a lo transcripto.

Finalmente diremos que otra perspectiva de análisis, que no encararemos aquí, consistiría en establecer el perfil del lector de un libro como éste. Emilio Lorenzo ya ha insinuado las dificultades de lectura que presentan otros relatos de Zamora Vicente, incluso para quienes participan de una experiencia histórica,

existencial y lingüística análoga²⁸. Palabras olvidadas, frases hechas, refranes, palabras nuevas procedentes de todas las clases sociales, niveles de educación y regiones, voces extranjeras transcritas con singulares grafías. Sin duda, no es una lectura para todos y se requiere una competencia lingüística vasta, un amplio repertorio de lecturas y de información en los campos más variados. Pero no creemos que este tipo de lectura exija una minuciosa descodificación, palabra por palabra, de la totalidad del texto. Es mucho más eficaz una disposición sinfrónica y un ejercicio en el escuchar prolongado y atento. Sólo así se logrará captar en plenitud el acierto de Zamora Vicente en este libro y su prodigiosa lección de español viviente.

Porque, sin duda, en *Vegas bajas* culmina un prolongado esfuerzo, inseparable de los intentos anteriores de Zamora Vicente por lograr la máxima verosimilitud apurando el recurso de la multiplicación de perspectivas y del discurso polifónico. Un largo camino respaldado por su dominio de los recursos de la narrativa contemporánea —corriente de la conciencia, *collage*, literatura fantástica—, de la tradición española —desde la picaresca y el costumbrismo al esperpento valleinclanescos y el apunte carpetovetónico celiano—, de su saber lingüístico y, sobre todo, de su inmensa capacidad para escuchar, con ánimo caritativo y fuerte torsión ética, la voz de *las gentes, pobres gentes*, a las que, sin duda, conoce y ama en profundidad.

28. E. Lorenzo, *art. cit.*, p. 254.