

EL NARRADOR ZAMORA VICENTE EN LA NARRATIVA DE POSTGUERRA

Santos SANZ VILLANUEVA
Universidad Complutense

Podría definirse a Alonso Zamora Vicente como un narrador excéntrico. Esta es, me parece, la más certera forma de describir una dilatada trayectoria creativa que resulta extraña si se ponen como término de comparación los rumbos y tendencias de la narrativa española coetánea¹. Esa excentricidad, utilizado el término con valor descriptivo y sin connotaciones peyorativas, es el resultado tanto de una reflexión sobre el arte de narrar como de una voluntad de llevar a cabo una escritura personal. De aquí arrancan las primeras incursiones de Zamora Vicente en este terreno, las cuales responden a una poética basada en superar los aspectos más limitadores del modo de narrar de ese momento, los años cincuenta. Dicho muy sencillamente, el creador novel reacciona contra la entonces predominante y monótona influencia barojiana. Su opción se decanta por el cultivo de una forma que abarca la alianza de humor y lirismo. Algo distante de la severidad de la narración realista inspirada en el tremendismo y del gusto por la truculencia. A la vez implica un distanciamiento de la mirada presuntamente objetiva que se había puesto de moda en aquella mitad de siglo. Con ello, además, el recién alumbrado escritor andaba en una onda que, aunque no lo parezca a primera vista, implica un deseo de innovación.

¹ Aunque Zamora Vicente comenzó como narrador tardíamente y no publicó su primer libro en este género sino rondando la cuarentena, sus escritos de ficción alcanzan una gran amplitud. Pongo aquí el censo de esta clase de obras para facilitar el recorrido posterior por ellas e indico la edición que manejo y, en su caso, cito:

Primeras hojas, Madrid, Insula, 1955; *Smith y Ramírez*, S.A. Madrid, Castalia, 1957; *Un balcón a la plaza*, Madrid, Alfaguara, 1965; *A traque barraque*, Madrid, Alfaguara, 1972; *Desorganización*, Madrid, Espasa Calpe, 1975; *El mundo puede ser nuestro*, Madrid, EC, 1976; *Sin levantar cabeza*, Madrid, Novelas y cuentos, 1977; *Mesa, sobremesa*, Madrid, Novelas y cuentos, 1980; *Tute de difuntos*, Santander, La isla de los ratones, 1982 (en la edición de Madrid, Celeste, 2001, aparecen nada más los cuatro relatos que integran el libro según la idea primitiva); *Suplemento literario*, Madrid, Espasa Calpe, 1984; *Vegas bajas*, Madrid, Espasa Calpe, 1987; *Voces son rostro*, Madrid, Espasa Calpe, 1989; *Examen de ingreso. Madrid, años veinte*, Madrid, Espasa Calpe, 1991; *Hablan de la feria*, Barcelona, Círculo de lectores, 1995; *Historias de viva voz*, Madrid, Alianza, 1995; *Cuentos con gusano dentro*, Palma de Mallorca, Bitzoc, 1998; *¡Estos pobres diablos...!*, Madrid, Fundación Antonio Nebrija, 1999.

También tengo presentes estas dos antologías generales de la narrativa de nuestro autor: *Alonso Zamora Vicente*, ed. Jesús Sánchez Lobato, Madrid, Ministerio de Cultura, 1982 y *Narraciones*, ed. Jesús Sánchez Lobato, Madrid, Castalia, 1998.

En este ámbito arranca *Primeras hojas*, de 1955, cuya confrontación con títulos coetáneos, que aquí no podemos desarrollar, daría la clave básica del desembarco inicial de su autor en la narrativa. Pero ya mismo debemos añadir una apostilla importante. Ese modo primero no es el único del escritor. Al revés, una vigilancia permanente sobre esta actividad suya dominical —así la ha calificado él mismo— le lleva a sucesivos cambios o modulaciones. Tampoco se trata, sin embargo, de que practique una especie de poética de la diversidad. En su largo recorrido como fabulador, Zamora Vicente conjuga esa tendencia al uso de variados registros con la fidelidad gaditanesca a los modelos o tonos que en algún momento ha preferido. Por eso, sin dilatar más una presentación global de la narrativa de Zamora, diré que, a mi entender, se organiza en una serie de fases. Y como este término, fases, parece sugerir hiatos en el proceso general, lo sustituyo por otro, modos, que explica mejor —me parece— una obra en marcha de fondo unitario y de semblante múltiple. Adelanto aquí esas fases o modos que a continuación glosaré.

La narrativa de Zamora Vicente, según la entiendo en perspectiva panorámica, se organiza en torno a los siguientes núcleos, dentro de cada uno de los cuales indico el título (en un caso, dos títulos) de partida:

El modo poemático:

Primeras hojas (1955)

El modo grotesco:

Smith y Ramírez, S.A. (1957)

El modo colectivo: el ciclo de la «gente»:

Un balcón a la plaza (1965)

A traque barraque (1972), y

El modo formalista: el relato «entero y abierto»:

Vegas bajas (1987)

Obsérvese que estos «modos» surgen en un encadenamiento cronológico, como si uno renovara, revisara o sustituyera al anterior. Algo de eso hay, sin duda, pero si lo admitiéramos así, sin más, no daríamos satisfactoria respuesta a bastantes títulos del escritor, los cuales, por su fecha, escapan de dichas modalidades. Es claro que *Examen de ingreso. Madrid, años veinte*, publicado en 1991, no pertenece al último de los modos. Basta abrirlo para filiarlo con el modo poemático. Y que *Mesa, sobremesa*, de 1980, no se vincula por estética con el ciclo de la gente. Ello se debe a la razón expuesta arriba, la fluencia gaditanesca, que nos lleva a distribuir y organizar un *corpus* que suma una veintena de títulos en modos y complementos de los modos. Mi propuesta, pues, articula la narrativa de nuestro autor de la siguiente manera:

El modo poemático

Primeras hojas

Complemento al modo poemático:

Suplemento literario (1984)

Examen de ingreso. Madrid, años veinte

El modo grotesco

Smith y Ramírez, S.A.

Complemento al modo grotesco:

Mesa, sobremesa

El modo colectivo: el ciclo de la «gente»:

Un balcón a la plaza

A traque barraque

Complemento al ciclo de la «gente»:

Desorganización (1975)

El mundo puede ser nuestro (1976)

Sin levantar cabeza (1977)

Tute de difuntos (1982).

Voces sin rostro (1989)

Estos pobres diablos (1999)

El modo formalista: el relato «entero y abierto»:

Vegas bajas

El último grupo, por su condición abarcadora y totalizante no tiene, en buena lógica, complemento, o yo no veo ninguna obra del también filólogo que funcione con ese espíritu. Repasaremos ahora la inserción de cada uno de esos grupos en las tendencias de la ficción española coetánea.

El modo poemático: los inicios

Este bloque abarca los primeros escritos narrativos de Zamora Vicente, su despertar tardío al mundo de la ficción, sus narraciones y cuentos publicados desde finales de los cuarenta y comienzos de los cincuenta, parte de las cuales recoge en las mencionadas *Primeras hojas*. El contexto literario de estas piezas está dominado por un triple ismo (barojismo, realismo y naturalismo) que podemos identificar, por citar un solo título muy representativo, en *Esta oscura desbandada* (1951), de Juan Antonio de Zunzunegui. También coexisten con las formas de un realismo más depurado, humanitario y, en algún caso incluso de tendencia lírica, el de las narraciones iniciales de Ignacio Aldecoa o de la primera novela de Jesús Fernández Santos, *Los bravos* (1954).

Primeras hojas implica una reacción a esa clase de relatos tanto en la temática como en el enfoque. El tema de esas hojas primeras supone menos un testimonio de época, aunque no falte, que la conciencia de alguien que en un tiempo preciso lo «revive». En cuanto a la técnica, los relatos conjugan el narrar poemático, la esencialización del documento y la perspectiva decantada hacia el subjetivismo, contra el gusto generalizado de la época por la neutralidad objetivista de filiación cinematográfica. Por cierto que la perspectiva personal, subjetiva; en suma, la proyección de las propias vivencias en el trabajo no queda, en Zamora, reducida a este ámbito de mayor, y más esperable y natural, privacidad de la creación. Tampoco falta en algunas de sus páginas críticas. En *Voz de la letra*, título por otra parte nada inocente, dedica sendas reflexiones a Unanuno y Juan Ramón Jiménez a partir «de mi recuerdo»². La data de este libro, 1958, tiene una significativa cercanía con la de *Primeras hojas*.

¿Cómo surge esta profunda discrepancia con los modos de narrar predominantes, el canon pretigioso entonces, por decirlo con un término hoy de moda? No cabe descartar los impulsos personales que animan a cada escritor, esa inclinación que hace más grato un tipo de literatura a una persona, pero parece razonable aducir además otra causa. Debemos acudir a una actitud reflexiva del creador (y del crítico literario que también lo es nuestro autor) que combate voluntariamente el casticismo. *Primeras hojas* se manifiesta ante todo como una escritura anticastiza. Discrepante, en esto, de la práctica de Cela, a pesar de la fidelidad de Zamora hacia

2 Me refiero a los artículos «Un recuerdo de don Miguel de Unamuno» y «Juan Ramón Jiménez en mi recuerdo», en *La voz de la letra*, Buenos Aires, Austral, 1958.

su amigo gallego, de quien escribió una de las monografías pioneras³. *Primeras hojas* brotan de una conciencia de la libertad creativa. Y también, y no podemos relegarlo a un segundo plano, de la circunstancia, provechosa para Zamora, de hacer esos textos fuera de España, mientras cumple trabajos filológicos en Buenos Aires. El creador no se siente sometido al peso del ambiente literario español. Y vive en una ciudad y unos círculos en aquellos momentos mucho más abiertos, cercanos a una modernidad expresiva desconocida en el autarquismo cultural y literario de la España del medio siglo. Además, Zamora se beneficia, y esto lo ha explicado él mismo, de su formación juvenil en un medio privilegiado, el de la Facultad de Filosofía madrileña de los años de la República, donde era posible leer a Joyce como una primicia, recién traducido por Dámaso Alonso.

Como Zamora, según he dicho, no es un narrador rectilíneo, recupera la tonalidad de estas hojas primeras en los otros dos libros mencionados, y merece la pena enfatizar que tanto el enfoque como el motivo (intimismo y rescate falsamente costumbrista del tiempo de entreguerras) los mantiene vivos hasta los momentos finales de su escritura. *Suplemento* acoge también textos datados en los comienzos de los cincuenta, pero su repesca tres decenios después de su escritura nos dice cuán vivos se hallan en el fondo cordial del escritor. Y que esto es así lo corrobora *Examen de ingreso*, que, por su data, coincide con la celebración de la escritura memorialística que resulta distintiva de las letras españolas finiseculares. Los nexos de este *Examen* con la obra precedente del autor —tanto *Primeras hojas* como *Suplemento*— exigen considerarlo no a remolque de la moda, sino en una posición de avanzada, pues treinta años antes del memorialismo hoy jaleado, Zamora ya había tratado la historia y las raíces colectivas desde lo personal, lo privado y lo emocional.

Había comenzado nuestro autor a desarrollar lo que el mejor conocedor de su obra, Jesús Sánchez Lobato⁴, ha englobado bajo la certera fórmula de «Visión poética de una realidad». Todo ello confirma el carácter excéntrico de su escritura, según antes he avanzado. Esa mezcla de tensión poética de la prosa, de costumbrismo estilizado, de paseo por las galerías de la conciencia... era de una novedad completa en el medio siglo, de una intencionada marginalidad. A la vez que esos relatitos, semblanzas, estampas —¿qué son en cuanto al género estas emotivas hojas?— no se quedan descolgadas de su contexto cultural porque, como ha subrayado José Manuel Caballero Bonald, «La modernidad de estos relatos viene a potenciarse en virtud de su misma tendencia a actualizar una tradición»⁵.

El modo grotesco

La excentricidad del Zamora Vicente narrador se revalida con *Smith y Ramírez, S.A.*: su fecha es un año posterior a la de *El Jarama*, de Rafael Sánchez Ferlosio, uno anterior a *Entre visillos*, de Carmen Martín Gaité, y cercana a las obras representativas del realismo social de Juan Goytisolo (*La resaca*, 1958), Jesús López Pacheco (*Central eléctrica*, 1958), Armando López Salinas (*La mina*, 1960) o Alfonso Grosso (*La zanja*, 1961). Lo que ahora le separa de la narrativa coetánea no es la alerta crítica y poco complaciente con una realidad colectiva deteriorada. En esta dimensión, su espíritu no está lejano de los planteamientos caros a la

3 Este estudio, *Camilo José Cela (acercamiento a un escritor)*, Madrid, Gredos, 1962, dio pautas sólidas, todavía hoy válidas, para la lectura de la etapa central, y la mejor, del autor de *La colmena*. Por ello hay que lamentar que esté agotado desde hace tiempo y que no haya tenido una puesta al día.

4 Véanse los estudios preliminares de las dos antologías citadas, en particular la completa monografía que sirve de prólogo a *Narraciones*.

5 José Manuel Caballero Bonald, «Prólogo» a la reedición de *Primeras hojas* en Madrid, Austral, 1985, pág. 17.

generación más joven que la suya. Comparte con ellos, aunque desde puntos de partida completamente distintos, la capacidad revulsiva y moral de la invención. Pero nada más eso porque la obra de Zamora no tiene nada que ver con lo que entonces se hacía en España. Más bien, al contrario, cae en lo proscrito, una especie de expresionismo que no se tenía por camino muy feliz para recrear la realidad, la cual debía llegar al texto por medio del reflejo, que era la teoría en boga en el momento y con la cual comulgaba la joven generación del medio siglo.

Zamora trae en este libro una mezcla muy moderna de grotesco, absurdo, fantástico y kafkiano. Esa formación suya de anteguerra le permite apoyarse en estéticas de largo desarrollo en Europa. Tentados podemos estar de ver dos estéticas contrapuestas, la de nuestro autor y la de Ignacio Aldecoa, por confrontar la de aquél con la de un eminente narrador de entonces. En superficie así lo parece. Reparemos, sin embargo, en que, aunque el tratamiento aplicado por uno y por otro no puede ser más distinto, en el fondo comparten un mismo impulso de reflexión humanizadora, y sus obras arrojan un común saldo de soledad colectiva. Lo señalo esto a cuento de algo que quiero aclarar ya. La proximidad de Zamora (y claro, de Aldecoa) a los desfavorecidos (y no sólo en lo económico) explica por qué brota su ciclo siguiente, pero, en cualquier caso, este giro o cambio no debe entenderse como una infidelidad o inconstancia a unos principios seminales. ¿Qué comparten el modo poemático de los cincuenta y el modo grotesco una década posterior? Una mirada: una complicidad solidaria con la existencia. Una convicción literaria: no sirve, no vale por completo, no resulta suficiente o del todo satisfactorio el reflejo realista. Y ni por casualidad se le ocurre a nuestro narrador traer a sus páginas algunos de esos mirlos blancos llamados héroes positivos. Intimismo poemático y modo grotesco están muy alejados, pero no tanto como para que no puedan compartir una reflexión analítica sobre la vida.

Así que no debe sorprendernos que el paso sucesivo sea el del ciclo de la «gente». Pero antes de decir dos palabras sobre éste, añadiré otro par de ellas relativas al complemento del modo grotesco, *Mesa, sobremesa*. Esta obra constituye el desarrollo natural de este «modo» desde dentro de su propia poética. Esa poética se aboca como por un proceso de intensificación a lo que bien ha llamado Sánchez Lobato la «creación simbólica». Y en ésta destaca una actitud nueva del autor en la escritura, la práctica de una riqueza estructural y lingüística que nos pone a las puertas de la mismísima experimentación, visible, por ejemplo, en la división de bastantes páginas en dos bloques que reconcilian la simultaneidad de acciones de la vida colocándolas en sendas franjas horizontales. Hemos pasado del cuadro costumbrista al monólogo interior y al fraccionamiento tipográfico. ¿Capricho o nueva infidelidad del autor? La respuesta es sencilla: indagación en las formas pertinentes para llevar a buen puerto un asunto. Y también, por qué no, puesta en práctica de algo que podemos llamar intuición de la forma que mejor se adapta al sentir del escritor. Por eso éste, en la carta-prólogo de *Mesa, sobremesa*, pone tanto empeño en desmentir algunas coincidencias superficiales entre su escritura y la de, por ejemplo, Dino Buzzati.

El modo colectivo: el ciclo de la «gente»

Pero antes de que llegara la actitud vanguardista recién mencionada, aún tenemos que pasar por el ciclo de la «gente». Lo llamo así apoyándome en un texto autorreflexivo del autor, unas explicaciones sobre su escritura narrativa que expuso en un seminario promovido por Francisco Ynduráin en la Universidad Menéndez Pelayo en el cual varios autores razonaron sus aspiraciones. Refiere Zamora en esa charla por qué y cómo escribe⁶. Acaba con una especie de quiebro

6 «Yo escribo los domingos», *Prosa novelesca actual* [agosto, 1968], Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 1968.

o corte abrupto que, por la misma fuerza de su emplazamiento conclusivo, constituye una rotunda declaración de principios. He aquí mis credenciales hasta hoy —lo parafraseo— y a partir de ahora intuyo el sentido preferente de mi dedicación futura como fabulador. Estas son sus palabras literales: «Presiento que en mucho tiempo, éste será mi quehacer extrafilológico: 'gente'». Con muy buen criterio, Emilia de Zuleta ha utilizado en un trabajo suyo, una de las más cumplidas explicaciones de la narrativa de Zamora⁷, esta idea como afortunado epígrafe: «Aparición de 'la gente'».

El ciclo de la «gente» se inicia a mediados de los años sesenta, lo que quiere decir, en el contexto de la narrativa peninsular, que comienza cuando ya se ha percibido un cansancio por causa de las reiteraciones del realismo social. También, no obstante, cuando todavía hay necesidad de que la ficción dé cuenta de la asfixiante vida española, constreñida por el rigor de la dictadura. Coinciden, pues, las narraciones de Zamora Vicente de este ciclo con otras coetáneas en ese aliento crítico de intencionalidad cívica. De modo que la mencionada excentricidad del escritor resulta ahora sólo parcial, tiene que ver con la forma, con el tratamiento de la materia, pero no tanto con el fondo, con la intencionalidad. No estaría de más advertir que a estas alturas de su narrativa, Zamora ha abierto un amplio portillo a la conciencia social, ha salido del intimismo de sus orígenes como narrador, y, dicho menos ambiguamente, se centra en una problemática social. Incluso, llegados aquí, y sin olvidar los matices que se quieran, se nos presenta un interrogante: ¿no será la fórmula «gente» un eufemismo para decir «sociedad» y para evitar las siempre sospechosas connotaciones de la etiqueta «novela social»?

Ese peso de un testimonio crítico viene a reconocerlo, aunque sea con un circunloquio, Camilo José Cela en el preliminar del conjunto de narraciones *Sin levantar cabeza*: este libro «es —dice el autor de *La colmena*— el acta notarial de un tiempo de desgracia habitado por corazones desgraciados»⁸. En todo caso, si la etiqueta social, con su carga peyorativa, suena inconveniente, hablaremos de un aliento de solidaridad que lleva al autor a convertirse en fedatario del aislamiento humano y a brindar las páginas de sus libros para que en ellos borboten los desalientos de la «gente». Este espíritu permanece en los relatos de Zamora hasta hoy mismo y al respecto merece la pena reproducir, aunque sea largo, este párrafo de una de sus recientes recopilaciones de cuentos⁹:

Todo cuanto viene en estas páginas ha tenido su hueco, su exacta luz sobre esta tierra de nuestros pecados, ha henchido el viento de suspiros o de carcajadas. Todo se lo he oído a alguien. Al decirlo, ese «alguien» gesticulaba patético, reía embobado, se retorció herido de la hipérbole, elevaba los brazos al cielo, guiñaba los ojos, se deslomaba a sorbetes. Con tan rica escenografía estaba pidiendo que se le escuchara y se le creyera. ¿Yo he sabido escuchar...? No sé, pero sí sé que he compartido todas esas situaciones, he vuelto a vivirlas con ellos, con ese «alguien» innumerable y variopinto y, al narrarlas ahora, las disfrazo como puedo, para no lastimar al posible lector. Toda esta gente que se pasea por mis páginas nos grita su propia peripecia, se nos acerca esperanzada o, simplemente, se acerca. Le pesa en las manos sus inesquivable vacío, la oquedad del desamparo. Para llenarles esa soledad, basta con escucharlos, quizá asentir con la cabeza. Después, ese alguien se marcha despacito, sigue hablando solo, mansamente, estrena otro tipo de pesadumbre resignada, pero no se siente arrinconado: ha descubierto que puede ser entendido.

7 Cf. «Sólo gente», prólogo a *Voces sin rostro*, ed. citada.

8 Camilo José Cela, «Prólogo» a *Sin levantar cabeza*, ed. cit., pág. 13.

9 Alonso Zamora Vicente, «Prólogo» de *Hablan de la feria...*, ed. cit., pág. 6.

Me arriesgaría, pues, con toda la prudencia que el caso requiere, a hablar de una fase de narración social en nuestro autor, sólo que ésta, en él, se distingue porque la anima sin adherirse a una escuela o a un programa ni estéticos ni políticos. Zamora viene a cultivar una mirada sobre su entorno, sobre todo acerca de las formas de vida de las personas, lo cual se descubre en el mismo título de la obra que abre la serie, *Un balcón a la plaza*. En efecto, abre un balcón a la plaza española, que es más que la plaza del pueblo que tanto había interesado a los realistas del medio siglo ocupados de la vida rural.

Mira Zamora desde un balcón, dilata la mirada hasta abarcar un panorama humano extenso. Y ese panorama lo pinta, frente a las sombrías tintas del realismo mediosecular, apoyándose en la distorsión, el perspectivismo, y siempre en el humor. Ejercita el autor en este ciclo la simbiosis de tradición y modernidad; aquélla entroncando las situaciones y los personajes de sus relatos con la picaresca y con Quevedo. La modernidad tiene que ver con unos trazos que le emparentan con el expresionismo mediante el cultivo de la hipérbole. Esta modernidad, por otra parte, tiene una fuente en una de las grandes admiraciones del autor, en el esperpentismo, en la lección de Valle Inclán, de quien el novelista ha sido, en su vertiente de estudioso de la literatura, uno de sus mejores exégetas, casi un propagandista, y no hará falta probarlo citando sus trabajos y ediciones valleinclanescas, conocidas por todo el mundo.

Todavía hay otro capital elemento diferenciador en esta literatura de «gente»: el idioma. La lengua sencilla y hasta empobrecida había sido un recurso frecuente de algunos realistas del medio siglo. Hay en las obras de éstos mucha lengua coloquial, sobre todo en las que respondían a un populismo mayor. Pero es una lengua regida por una aplicación a este dominio de la teoría del reflejo que produce un estilo funcional incapaz con frecuencia de remontar el vuelo. Algunos —no muchos ni los mejores, es verdad— semejan querer un grado cero de la literatura, por decirlo con la fórmula barthesiana. La lengua del coloquio procede de manipulaciones simplificadoras, empobrecedoras. En las narraciones de Zamora Vicente de este ciclo no falta la lengua conversacional, como ocurre siempre en su prosa de ficción, pero dispuesta a dar el salto a la creatividad. Es una lengua atenta al espíritu que late en la charla de la calle, no a la fidelidad magnetofónica. Al espíritu, no a la letra.

No cae, por ejemplo, Zamora en las reducciones fonéticas propias de una expresión descuidada, vulgar, incorrecta, del estilo de «to», «pa» por «todo» o «para». Además, la expresión conversacional no radica en el léxico, fuente primordial del popularismo expresivo entendido con cierta cortedad. Más importancia para Zamora tiene la sintaxis y todo lo que ello implica. Entre otras cosas, un notable distanciamiento de la normativa académica, más notable en quien por aquellas mismas fechas era elegido para ocupar un sillón en la Española. En esta institución ingresa en 1967 con un discurso sobre *Luces de Bohemia*, y el dato no parece ajeno al tratamiento que él mismo da a su materia cuando se desdobra en narrador¹⁰. El antiacademicismo del Zamora prosista queda en evidencia, por ejemplo, en algo que otros estudiosos de su prosa ya han observado: el empleo de una forma tan peligrosa, y no sin razón desacreditada, como el gerundio. Y, sobre todo, como recreador de la lengua popular, Zamora es un cazador de silencios, esa zona de la comunicación que dice tantas cosas precisamente sin decir nada. Los personajes de Zamora hablan mucho (o monologan para su colete sin descanso), pero también callan en el momento preciso. La captación expresiva de esos silencios constituye uno de los

10 El discurso, titulado *Asedio a 'Luces de Bohemia' Primer esperpento de Ramón del Valle Inclán*, fue contestado por Rafael Lapesa. Utilizo la edición facsímil, Universidad de Alicante, 2002.

recursos y aciertos básicos de la prosa narrativa del también dialectólogo¹¹. Acabo de mencionar este otro perfil de Zamora, y hay que destacarlo porque en él está la fuente común de su tratamiento lingüístico de la prosa de ficción: el conocimiento del idioma que es amor a la palabra.

El relato «entero y abierto»

La «gente» constituye el quehacer extrafilológico de Zamora, dicho con su propia expresión, la preocupación central del abultado número de títulos que antes he anotado dentro de este ciclo. Conviviendo con ellos, sin embargo, a mediados de los ochenta, alcanzamos el relato «entero y abierto». Se trata, y vemos ya que en esto se descubre una constante del narrador, de una novela a la vez distinta y parecida a los relatos anteriores. Para mí, *Vegas bajas* cabe entenderse como novela con «gente» pero experimental y como novela experimental pero con «gente». No merece la pena debatir si fue antes el huevo o la gallina. Lo sustancial es su espíritu de hablar de gente con un utillaje vanguardista. En todo caso, nos las habemos con un libro de intencionalidad colectiva abocado a pintar una imagen de la vida moderna. El propio texto destaca esta intención:

Fíjese, lo que tengo entre manos es un poco la vida de todos nosotros, de nuestro pueblito [...]. El micromundo de nuestro lugar equivale al macromundo universal (343).

La voluntad constructiva vanguardista de *Vegas bajas* no constituye, por otro lado, una sorpresa entera si se observa bien la trayectoria de su autor. Hay que recordar la precisión que hace el mencionado Sánchez Lobato: en los ochenta, Zamora aplica «procedimientos organizativos más complejos». Así, podemos distinguir una fase de su obra en marcha marcada por este espíritu y en la que se suceden jalones rotulados *Mesa, sobremesa, Tute de difuntos* y *Estampas de la calle*, títulos que pertenecen con propiedad al ciclo de la gente.

Vegas bajas forma parte de esa clase de relatos que la crítica ha convenido en llamar, a falta de una expresión más exacta, novela total. A través de uno de sus personajes —uno que sentimos muy cercano al propio autor—, Chucho, expone una teoría de la novela que, en la acertada síntesis de Emilia de Zuleta¹², reúne los siguientes caracteres: 1) el autor ha de ser el dueño de todos los sentimientos y pensamientos y ha de reflejar su personal actitud con la distancia necesaria; 2) el relato ha de representar el lenguaje que hablan los españoles, y 3) el narrador ha de estructurar una novela abierta donde quepa todo y la gente hable como en la vida, «a borbotones, con lugares comunes, con silencios... Ah, los silencios».

Atento nuestro ya veterano y curtido narrador a una escritura metaliteraria, se aplica con detalle a especificar cómo debe ser la novela y, de paso, ejecuta esa teoría a lo largo de la propia novela que la alberga. Esta teoría (cf. p. 366) está abocada a un criterio novelesco omnicompreensivo, abarcador del conjunto de la experiencia humana:

¹¹ Su *Dialectología española*, Madrid, Gredos, 1960, ha sido el manual con el que se han iniciado en esta disciplina varias generaciones de españoles. Constituye un hito en la dedicación dialectológica de Zamora Vicente, acerca de la cual el interesado encontrará más amplia noticia en la introducción de Sánchez Lobato a las *Narraciones* citadas.

¹² Prólogo cit., págs. 20-21.

La veo entera, 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 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...

Novela total que implica vida y arte, emoción y cultural, individuo y colectividad. Que se interesa, además, por los componentes del relato, acerca de los cuales opina con minuciosas precisiones; así, por ejemplo, piensa esto respecto de la caracterización del protagonista:

En primer lugar, no tendrá un personaje concreto. Ya ha pasado eso. Los hombres no estamos aislados, no obramos con arreglo a una falsilla interior, sino que somos un conjunto [...]

Me gustaría que mis personajes no tuvieran rostro [...] No, todo se ha de desprender de la lengua que empleen.

Y que también, cómo no, atiende a los requisitos del estilo. Lo hace mediante unos textos paródicos del escritor «correcto»¹³ a los que enseguida volveré y de los cuales se desprende una suma del ideario del Zamora Vicente creador y una clave para la lectura de su propia narrativa. En fin, como esta novela total establece puentes entre vida y arte para producir una sola y entrelazada realidad, el autor de la novela no puede quedar fuera de ella y a ella, en efecto, se incorpora mediante el arquetipo de un escritor: «Es raro, muy raro el literato consciente y sensato, que vive y trabaja a su aire [...]».

Zamora Vicente y el papel generacional

Este recorrido por los «modos» de la prosa imaginativa de Zamora Vicente muestra la singularidad de su escritura en el contexto de la narrativa de postguerra. ¿Empeño personal? Por supuesto que sí, pero también conciencia de que su generación tiene un papel histórico en el campo de las letras. Sin esa conciencia, el antibarojismo y anticasticismo de sus primeras narraciones quedarían como un impulso carente de motivaciones, cuando no fue así. Zamora reacciona en sus inicios, en la medida de sus fuerzas, que andando el tiempo se demostrarían de largo alcance, con el propósito de sacar a las letras españolas de un estado de cosas que no le agradan como persona culta y con sensibilidad literaria y artística. Hora es, pues, de preguntarnos por ese papel. Pero antes convendrá destacar que esta conciencia generacional forma parte de las vivencias sentidas y de las nociones asentadas en el escritor. Lo ha dicho varias veces a lo largo de su vida, pero, para no remontarnos en el pasado, daremos este emotivo testimonio surgido del fallecimiento de su amigo de juventud y compañero de inquietudes Camilo José Cela. En una breve nota necrológica¹⁴, escribe: «Somos de la misma quinta [...] Para los de nuestra generación, el hachazo de la guerra fue algo muy cercano [En] aquellos días [...] un

13 Cf. las págs. 337-340 de *Vegas bajas*.

14 «Nunca le perdonaré a Cela que se haya muerto antes que yo», *ABC*, 18/1/2002. Zamora Vicente figura con esta perspectiva generacional en el tranco que abre *Vísperas, festividad y octava de San Camilo del año 1936 en Madrid*, de Cela: «En la calle de Mendizábal, bajando por Marqués de Urquijo a la derecha, vive Domingo Ibarra, el músico nicaragüense compañero tuyo y de Alonso Zamora Vicente [...], de Camilo José Cela [...] en la clase de literatura contemporánea de Pedro Salinas [...]».

grupo de jóvenes nos encontramos con un país en ruinas y con las ilusiones destruidas. Entonces se volvió a hablar con respeto de la categoría intelectual de España.»

El papel de Zamora como integrante de esa quinta «zurrada», según la expresión que Cela utiliza con frecuencia, ha consistido en recuperar la normalidad de la cultura literaria española después del terremoto social, cultural y literario de la guerra en una doble dirección modernizadora: de la lengua y de la forma.

En la lengua, el ideario parte de lo ya señalado, la forja de un estilo creativo. La corrección, según antes hemos indicado, no es la base del bien escribir literario. Es la expresividad lo que cuenta y en ella ha estado desde el inicio el ideario del estilo de Zamora y la fuente de sus relatos. Paremos la atención un momento en la recién citada denuncia del escritor afanoso intercalada en *Vegas bajas*. En ella Zamora pone los huevos y hace la tortilla, muestra el pecado y dicta penitencia¹⁵:

Aquí tengo un libro bastante nuevo. Su autor está en el limbo de la gloria terrena, y escuche usted qué cosas dice tan originales, tan llenas de vida, de calor, de exquisitez literaria... Y dicen que es una novela:

‘Acudió una vez más hasta el sofá, se sentó junto a su mujer y la aproximó hacia sí. El sol daba de través sobre el ventanal, Se dijo que, pese a todo, en aquella habitación habían pasado parte de los mejores días de su vida. Se inclinó sobre ella y la besó. Pensó si no sería bueno hacer el amor. No siquiera el fugaz pensamiento se transformó en proyecto y no, desde luego, en deseo [...]’

Ya ve qué sarta de ramplonerías. Y esto es lo que muchos de estos brillantosos que nos acosan en todas partes dicen que es literatura [...]

La convencionalidad y la falta de aliento creativo están en el punto de mira de Zamora. No se trata, sin embargo, de propuestas de última hora porque de antiguo figuran entre las aspiraciones expresas del escritor. Ya en el prólogo a *Mesa, sobremesa* recuerda con el mismo propósito crítico el tiempo de *Primeras hojas*, cuando, dice, «se igualaba el “escribir” con el “llenar cuartillas”». Mas tarde, un lustro después, aprovecha una nueva salida de *Smith y Ramírez, S.A* para recalcar que cuando él hizo este libro no se podía seguir escribiendo como se hacía aquí, que consistía en «redactar con mayor o menor garbo»¹⁶.

En este ideal de estilo también ha sido Zamora algo excéntrico al rehuir tanto la tendencia tal vez intrínseca de nuestro idioma al barroquismo como la expresión culta. Pero este firme ideal de estilo lo ha mantenido con constancia y fidelidad insobornables. Hace bien poco, en sus *Cuentos con gusano dentro*, reconocía con un punto de orgullosa determinación¹⁷: «Algunos lectores se me han quejado, y lo han escrito en muy elevadas circunstancias, de que mis páginas son, tercamente, iliterarias: no se encuentra nunca en ellas una palabra exquisita (asclepiadeo minor, telangiectasia, adiabático). Una turba que solo dice palabras que rezuman villanía (papá, tabardillo, pendejo) ni tiene derecho a hablar en público ni a verse impresa».

Tampoco ha hecho concesiones a la simplificación pseudocoloquial. Su inclinación a lo coloquial tuvo el efecto adverso de las críticas que censuraban la incorrecta puntuación de *Primeras hojas*, que él mismo ha recordado en «Yo escribo los domingos». El «escribir a borbotones» que Zamora postula tiene una carga regeneradora de una prosa acartonada por la pura corrección académica, y la valentía de su apuesta se evidencia al recordar que ha reclama-

15 *Vegas bajas*, págs. 337-8.

16 Segunda edición de *Smith y Ramírez, S.A.*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1986.

17 «Prólogo» a *Cuentos con gusano dentro*, ed. cit., pág. 6.

do el derecho a darles categoría estética a los «lugares comunes». Algo contra toda corriente, y definitiva prueba de la excentricidad que vengo comentado, y que no es sino una postura basada en insobornables criterios personales.

Pero no estará de más advertir que estos principios no se trasladan a su prosa de un modo espontáneo. Requieren una voluntad de estilo, un esfuerzo de escritura, el que reconocía Rafael Lapesa acerca de *Primeras hojas*: «El autor está en plena posesión de una arte complicado»¹⁸. Y este arte, esta conciencia de una escritura artística tiene un efecto innovador en consonancia con el papel generacional indicado. El mismo Lapesa advertía tales consecuencias a propósito de la técnica del narrador de aquellas páginas primeras. A ese ir y venir al dentro y fuera de la conciencia, a las interferencias de ese doble viaje, no le bastaba la técnica del discurso revivido de los narradores avanzados del XIX, y Zamora busca y encuentra una manera innovadora de captarlo. Así lo aprecia Lapesa: «Zamora aprovecha el ‘stream of consciousness’ de Joyce, pero le da un giro especial: la incorporación del discurso directo, sin señales demarcativas, al relato y la descripción, el incesante paso de la tercera a la primera persona, no se aplican sólo al monólogo interior, a reflejar en él la fluencia de las representaciones psíquicas, sino también a mostrar como realidad vivida la inextricable compenetración del yo y su circunstancia».

En cuanto a la forma, Zamora, atento historiador de la literatura, admirador de Lope, de Azorín, de Valle..., parece tener en mente que tradición y modernidad van de la mano, que el arte literario progresa y que poco vale el convencionalismo constructivo, esto en paralelo con esa otra casi obsesión suya, la enemiga contra el escritor correcto. De ahí que en un momento de plenitud, seguro de sus ideas y de sus recursos, y me atrevería a afirmar que libre de todas las hipotecas anteriores, se aventure en la novela caleidoscópica, la tantas veces mencionada *Vegas bajas*, de un esfuerzo y una ambición muy superiores, al menos en su aspecto externo, a todo lo otro que había hecho antes como prosista.

Frente al convencionalismo, repetiré, Zamora, pionero en nuestra postguerra de la hoy celebrada literatura sin género, se arriesga a las últimas fronteras de la narración con su novela «entera y abierta». A ella llega por sus pasos. Pero, en todo caso, estos no son los del relato realista decimonónico, tan abundante en nuestra prosa de postguerra como desfasado de los movimientos europeos relevantes de la pasada centuria. Podría establecerse aquí un paralelismo con la significación del permanente cambio de moldes en Cela, con ese hábito del gallego de ejecutar un modelo narrativo diferente en obras sucesivas (*Pascual Duarte*, *Pabellón de reposo*, *Viaje al Pirineo de Lérida*, *La colmena*, *Mrs. Caldwell habla con su hijo*, etc., etc.) con un propósito innovador que no disimula un afán de riesgo. Asumir conscientemente este riesgo, a despecho de lo establecido y contra la rutinaria comodidad, está en el fondo del empeño innovador de raíz generacional de Zamora Vicente.

Este riesgo, por otra parte, no supone echar por la ventana la tradición, en consonancia con lo que ya hemos anotado. La cita de *Vegas bajas* donde se postula la novela «entera y abierta» que antes hemos copiado tiene ecos, ignoro si conscientes, de dos textos de nuestra modernidad narrativa. Con otras palabras viene a sugerir la misma desconfianza hacia el relato convencional del capítulo XIV de *La voluntad* azoriniana. Y reclama algo parecido al cajón de sastre que reivindicaba Pío Baroja en el largo prólogo a *La nave de los locos*.

Con *Vegas bajas* y con *Examen de ingreso*, la escritura históricamente excéntrica de Zamora Vicente se hace solidaria de los rumbos de la última narrativa española: voluntad alegórica, realismo totalizador, culturalismo, metaficción, confesionalidad, mundo privado... Vienen así a

18 Rafael Lapesa, contestación al discurso de ingreso en la Academia citado, pág. 136. Las palabras literales que copio unas líneas adelante se hallan en la página 137.

coincidir los impulsos de las dos generaciones extremas, hoy por hoy, de la postguerra, la promoción del 36 y las últimas oleadas finiseculares. Obsérvese lo siguiente. En los cincuenta, *Primeras hojas* constituye una avanzadilla de la literatura sin género. Medio siglo después, parte de nuestra narrativa anda en el afanoso empeño, que ya acometieron las vanguardias de entreguerras, de derribar todas las fronteras de los géneros. Acaso esta confluencia no sea una simple casualidad. Superado el hiato de la postguerra, pagados todos los tributos que la contiene, pactada una transición sin ruptura, las letras marchan en una confluencia de voluntades que, en los últimos lustros, se ha manifestado como una convivencia de generaciones bastante pacífica. Pacífica y variopinta. Por eso la narrativa de Zamora en el último trecho del siglo va en paralelo con un amplio sector de nuestras letras, pero también al margen —o mejor, en contra— de los marcados por la postmodernidad radical.