

LA ESCRITURA AUTOBIOGRÁFICA EN *PRIMERAS HOJAS Y EXAMEN DE INGRESO*, DE ZAMORA VICENTE

Luis BAGUÉ QUÍLEZ
Universidad de Alicante

Hay autores cuya importante dedicación a una faceta teórica en el ámbito de las letras va en detrimento de la parte creativa de su producción, acaso no menos relevante. Es lo que sucede con la narrativa de Alonso Zamora Vicente, condenada a ocupar un segundo lugar con respecto a sus fundamentales trabajos como filólogo, lingüista, crítico o estudioso de la literatura española. Sin embargo, Zamora Vicente no es, secundariamente, un autor literario; ni es un autor literario secundario. En su obra de creación, acrisolada por destellos de viva riqueza lingüística, laten las preocupaciones de un narrador de raza. Los cuentos del escritor nos muestran, así, un personalísimo universo propio, donde la ironía, a veces no exenta de crueldad, convive con pasajes de inusitado aliento emotivo.

No obstante, y siendo un narrador de sentimientos más que de ideas, Zamora Vicente rara vez se deja llevar del confesionalismo, incluso en aquellos textos más proclives a la emanación íntima. Aunque su escritura tiende a la transitividad comunicativa con el lector, hallamos en ella numerosos tamices que proponen un alejamiento de la materia ficcional y cuya finalidad consiste en filtrar una lectura en clave autobiográfica. A lo largo de esta exposición, analizaremos de qué forma se produce este trasvase entre discurso autobiográfico y discurso literario en dos de sus libros más representativos, *Primeras hojas* (1955; reeditado y ampliado en 1985) y *Examen de ingreso* (1991).

A pesar de la distancia cronológica que media entre ambos textos, éstos se complementan tanto por la técnica literaria empleada como por el punto de vista narratológico. Por una parte, se trata, en los dos casos, de una galería o de una colección de estampas, aparentemente rayanas en el género costumbrista. Por otra, el protagonista de estas historias es un niño, ante cuya asombrada retina desfilan los tipos, los acontecimientos y las normas sociales de una época. Si bien encontramos una demarcación espaciotemporal precisa, de tal modo que *Examen de ingreso* se subtitula elocuentemente «Madrid, años veinte», no es menos cierto que a Zamora Vicente no le interesa tanto el reflejo externo del devenir histórico cuanto las anécdotas que le suceden a su personaje. Se configura una suerte de memoria íntima de la que tan sólo nos es dado conocer breves retazos e impresiones. La ausencia de algunas telas esenciales no hace sino obligarnos a reconstruir mentalmente el mosaico de la infancia del protagonista. *Primeras*

hojas y *Examen de ingreso*, en fin, pueden considerarse textos correlativos o sucesivos, ya que la voz que escuchamos en el segundo libro se diría que es la prolongación psicológica de la que hallamos en el primero de ellos. A su vez, la visión que del personaje tienen los adultos también parece evolucionar desde *Primeras hojas* —donde la relación entre el niño y el mundo de los mayores está determinada por el conflicto, por el imperativo y la prohibición— a *Examen de ingreso* —donde el personaje, que a menudo se funde con la memoria colectiva de su tiempo, accede, a partir del examen que cierra la obra, a ese mismo mundo adulto que antes le era ajeno—.

Primeras hojas, la primera manifestación narrativa de su autor, se publica inicialmente en 1955, aunque algunos de sus fragmentos habían aparecido con anterioridad en *La Nación* de Buenos Aires. En el momento de su edición, el libro constaba de dieciocho relatos o estampas a las que se agregaron, en 1985, otras cuatro: «Cabalgata», «Jueves Santo», «Pascua florida» y «Revés de la tarde». Al margen del indudable valor concreto de estos añadidos, que prolongan la línea estilística del volumen original, el más interesante de ellos es «Revés de la tarde», en lo que tiene de cariz epilógico y de *summa* estética. «Revés de la tarde», la estampa con que concluye el libro, no es sólo la síntesis emotiva de toda la narración que le antecede; es, sobre todo, la revelación de un yo adulto que ubica en un pasado ya lejano los acontecimientos que acabamos de vivir en presente. De esta manera, el relato adquiere una tonalidad elegíaca que impregna, retrospectivamente, las estampas del libro.

Primeras hojas es un texto escrito bajo un marcado impulso autobiográfico. No obstante, como bien ve Caballero Bonald, la actitud de Zamora Vicente se aproxima más a la del fabulador que a la del memorialista¹. La experiencia infantil, contada en primera persona, no es deslindable de una cierta perspectiva externa que se superpone en el relato, y gracias a la cual el narrador alcanza el rango de personaje. Este personaje, como sucediera con los héroes de la novela finisecular y, especialmente, con los de «Azorín» —con quien Zamora Vicente comparte idéntico gusto por la prosa de calidades líricas— es, ante todo, un espectador, un testigo excepcional del mundo que le rodea. Poco importa la fidelidad de los hechos referidos con los acontecimientos vitales que le acaecieron al escritor. Sí importa, en cambio, su verosimilitud. En este sentido, el conjunto de fotografías o de «pinturas del natural» de *Primeras hojas* es un documento de primera mano para conocer el Madrid burgués de los años veinte, reflejo a escala de las preocupaciones y anhelos en que se cifraba el horizonte de la clase media de la época².

¿Novela-retablo, manojo de cuentecillos breves, muestrario de estampas? No es nuestra intención dirimir aquí semejante tipología, que escapa al espacio y a las pretensiones de este trabajo. Diremos, sin embargo, que *Primeras hojas* toma elementos de todos los citados moldes genéricos, sin adscribirse a ninguno de ellos.

Si bien existe una progresión psicológica en el personaje, la aparente desconexión, tanto cronológica como temática del relato, negaría su envoltura novelesca. En cuanto a su integración en el relato o en la narración corta, cabe señalar que, a diferencia de lo que suele ocurrir en el cuento, el autor establece un núcleo homogéneo y limitado de personajes, que se aglutinan alrededor de la figura del narrador. Al mismo tiempo, la presencia de la anécdota no es lo

1 José Manuel Caballero Bonald, «Prólogo» a *Primeras hojas*, Madrid, Espasa-Calpe, 1985. Citamos por esta edición.

2 Indica Leonardo Romero Tobar, a propósito de la persona literaria de *Primeras hojas*: «Ambos narradores [Zamora Vicente y el protagonista del relato] coinciden —y aquí está el punto de máxima proximidad, más allá de una posible interpretación autobiográfica de *Primeras hojas*— en el replegarse hacia la intimidad, que recrea al niño que fue el narrador, al agrídulce entorno familiar, a la desatada recurrencia de sensaciones traídas por músicas, ruidos, olores, personas, objetos y detalles mínimos» («Introducción» a *Suplemento literario*, Madrid, Espasa-Calpe, 1984, pág. 17).

sustantivo en los distintos episodios, sino una mera circunstancia. Tal vez *Primeras hojas* se vincule, sobre todo, con el género de la estampa, cultivado por los escritores costumbristas decimonónicos. Algunos pasajes nos recuerdan, por ejemplo, a las *Escenas matritenses* (1842) de Mesonero Romanos. Pero de nuevo hay divergencias significativas entre la técnica de Zamora Vicente y la del escritor costumbrista. Éste se vale del reflejo de la realidad para censurar y criticar una serie de comportamientos sociales. Por eso maneja arquetipos literarios fácilmente identificables. Por el contrario, en Zamora Vicente el único propósito es la evocación de la realidad, la contemplación en sí misma, y para ello necesita forjar psicológicamente a los diversos personajes del entorno familiar. Así pues, aunque su aparición sea eventual, y a veces casi fantasmagórica, en el retrato del padre o de la tía Elisa se desprende una humanidad que escapa a los severos límites del artículo de costumbres.

Primeras hojas emparenta, según García de la Concha³, con lo que podríamos denominar una «novela de artista», a modo del *Retrato del artista adolescente* (1916), de Joyce, o del *Retrato del artista cachorro* (1940), de Dylan Thomas. Zamora Vicente escribe sus *Primeras hojas* desde su estancia en Argentina —donde fue director del Instituto de Filología de la Universidad de Buenos Aires—, al igual que Joyce redacta su *Dublineses* (1916) lejos de Dublín. Como el irlandés, el autor madrileño no cede a la tentación de idealizar el pasado, de sublimar el terreno, proclive a la invención fantasiosa, de la infancia. La indagación en la intimidad del autor se corresponde con una jerarquización emocional que nada tiene de arbitraria.

Por otro lado, en *Primeras hojas* el autor adopta el *stream of consciousness* joyceano, que no utiliza como un simple recurso emulativo. El monólogo interno, para Zamora Vicente, se funda en una visión poliédrica, y polifónica, del mundo. El narrador incorpora en el monólogo el estilo directo, sin señales demarcativas, lo que le permite el tránsito constante del relato a la descripción, de la primera a la tercera persona⁴. Pero este giro no se produce abruptamente, ni tiene por finalidad el exhibir las costuras del discurso, sino que se inserta de un modo armónico en la representación psíquica y en las circunstancias de la obra. Debido a todo esto, así como a la presencia del lenguaje cotidiano en el monólogo, Zamora Vicente se acerca más al *Delibes de Cinco horas con Mario* (1966) que al Martín Santos de *Tiempo de silencio* (1962).

La mayor parte de rasgos que hemos empleado para caracterizar *Primeras hojas* se podrían desplazar, sin violencia, a *Examen de ingreso*. Esta obra, que oscila estéticamente entre la narrativa noventayochista y los tintes picarescos y esperpénticos tan queridos a su autor, es, asimismo, la relación del aprendizaje de un muchacho⁵. Si hemos de señalar una innovación que separa a *Examen de ingreso* de su hermana mayor, ésta es, sin lugar a dudas, la ampliación del punto de vista narrativo. Según dice el propio autor en la nota introductoria a *Examen de ingreso*, estas páginas «son aquellas desde fuera». Dicha ampliación obedece a la mirada del protagonista. En este último libro, Zamora Vicente dilata el catálogo de personajes y la condición de los mismos, a la vez que capta el tumulto de un Madrid que pasa de pueblo a ciudad, y en el que conviven todas las clases sociales. La percepción infantil se abre, por tanto, a la tercera persona del singular y a la primera persona del plural. Gracias a este procedimiento, la memoria íntima se convierte en memoria colectiva.

3 Víctor García de la Concha, «Introducción» a *Examen de ingreso*, Madrid, Espasa-Calpe, 1991. Citamos por esta edición.

4 Rafael Lapasa, «Alonso Zamora, hombre y narrador», *Papeles de Son Armadans*, núms. 209-210, 1973, pág. 330.

5 Dámaso Alonso ve en Zamora Vicente una sensibilidad «no lejana de la generación del 98 o del Juan Ramón del burrito» («Notas volanderas sobre el arte de Zamora Vicente», *Papeles de Son Armadans*, núms. 209-210, 1973, págs. 131-132).

Cabría distinguir tres clases de estampas en *Primeras hojas y Examen de ingreso*. En primer lugar, hallamos unas viñetas propiamente costumbristas, caracterizadas por su colorido madrileño, y en las que predomina el retrato de ambientes: serían aquéllas dedicadas a las festividades, a los espectáculos y entretenimientos de la época, y a la oposición recurrente entre campo y ciudad. En segundo lugar, otro *corpus* ofrece una amplia galería de personajes. Estos personajes, o bien pertenecen al marco familiar del autor, en cuyo caso éste no se sustrae a una cierta distancia irónica; o bien son tipos sociales de clase baja, y ante los que el niño siente una respetuosa admiración. Es quizá en estos episodios donde Zamora Vicente evidencia su afición por el esperpento, pues esa realidad distorsionada de pícaros y charlatanes parece exigir una técnica próxima a la de los espejos cóncavos. Por último, encontramos un conjunto de estampas narrativas, en las que se nos relata una anécdota que suele cimentarse en el truncamiento de las expectativas del lector.

Las estampas de contexto madrileño suponen la colección más nutrida. Se componen, esencialmente, de recortes vivos del natural, que el autor expresa mediante trazos abocetados, apenas definidos.

Prevalen las escenas de fiestas, que pueden ser profanas —«La verbena», «Cabalgata», en *Primeras hojas*; «La melonera», «Carnaval», «El 2 de mayo», en *Examen de ingreso*— o religiosas —«Viernes Santo», «Pascua Florida», en *Primeras hojas*; «San Antón» o «Siempre el mismo Dickens», en *Examen de ingreso*—.

En las primeras, Zamora Vicente pretende capturar el bullebulle urbano, la algarabía popular, sin escatimar la introducción de elementos lingüísticos coloquiales que añaden una pincelada de pintoresquismo al cuadro reflejado. Así ocurre en «La verbena», donde el autor detiene la acción, como si se tratase de una instantánea, para inclinarse hacia una objetivación absoluta, en que las personas se cosifican y forman parte del paisaje de la fiesta. El carrusel, los columpios, la noria o los tubos de la risa se confunden con los bailes y con las procesiones religiosas, en un panorama que se revela, a la postre, efímero. No se sitúa muy lejos aquí Zamora Vicente del universo vanguardista y dislocado de Gómez de la Serna, quien, en *El Rastro* (1915), plasmaba con idéntica sencillez su amor por las cosas pequeñas, su deseo de penetrar en el alma de los objetos y de animarlos, aun a sabiendas de que éstos pueden acabar siendo más reales que las propias personas. En «La melonera» descubrimos un burlesco aquelarre de las distintas clases sociales en un marco espacial bien delimitado: los sucios desmontes de Las Vistillas. Las diferentes voces que se solapan en esta estampa ilustran a la perfección tanto la técnica del monólogo interno en Zamora Vicente como su voluntad de recuperar un habla viva, pero ya perdida, que era un rasgo distintivo del «Madrid crecedero» que pinta el escritor.

En lo que atañe a las festividades religiosas, Zamora Vicente enlaza por igual con el cuadro de costumbres, satírico y crítico, propio de la tradición costumbrista española inaugurada con Juan de Zabaleta en *El día de fiesta* (1660), y con la visión religiosa, traspasada de fe popular, que se deduce de las novelas de Juan Valera. Sin embargo, el autor incluye en su repertorio una veta humorística que surge de la mezcla de contrarios, del maridaje de lo elevado con lo vulgar, de la contaminación de la perspectiva infantil con la imposible erradicación del *yo* adulto que rememora la estampa. El humorismo se percibe, con tintes diversos, en «San Antón» o «Siempre el mismo Dickens» (de *Examen de ingreso*). En estos episodios, Zamora Vicente plasma con ironía, mediante una risa burlona que elude el sarcasmo, algunas de las arraigadas costumbres españolas, que implican una lectura profana de un sustrato religioso.

En el primer caso, la estampa versa sobre la bendición de los animales en el día de San Antón y, en el segundo, sobre la lectura del famoso *Cuento de Navidad* de Dickens. En el capítulo de San Antón, el humorismo aparece gracias a un escorzo final, dotado de un gozoso

toque irrealizante: «el santo patrón, allá en su hornacina, se removió un poco, cambió el peso de su cuerpo al otro pie, hombre, dígame usted, tantos siglos sobre el mismo, y disimuló, silbandillo, mirando al cielo mientras se arrebujaba el hábito...». Esta apreciación del mundo, en la que a veces se ha querido ver la huella de un cierto «realismo mágico» es, más que una transposición de elementos irreales a la realidad cotidiana, la visión de esa realidad desde un prisma total, donde la presencia de elementos fantásticos y humorísticos desemboca en un distanciamiento que rechaza la falacia autobiográfica. Por su parte, la desmitificación de la Navidad se produce a partir de uno de los gestos inevitables que la anunciaban, el célebre *Cuento de Navidad* de Dickens: «Y Dickens se nos fue convirtiendo en un gran latazo [...] Dickens, Dickens. Tanto amolar con Dickens...».

Abundan entre las escenas de corte madrileño las referidas al contraste entre campo y ciudad, en que Zamora Vicente se separa del tópico del «menosprecio de corte y alabanza de aldea». Hablamos de estampas tales como «En el huerto» o «Veraneo», en *Primeras hojas*; y «El paverero», «La camioneta» o «Venían del pueblo», en *Examen de ingreso*. En todas ellas, el mundo del campo no es ni un espejo del crudo naturalismo de finales del siglo XIX ni tampoco el lugar idílico que actúa de contrapunto a las tensiones de la gran urbe.

No menos interés tienen aquellos capítulos que reflejan los espectáculos y las diversiones del momento. Destacan las estampas que recogen las primeras impresiones del autor ante el mundo del cine. Este tema surca ya «Tarde de cine», de *Primeras hojas*, y se desarrolla, desde diferentes puntos de vista, en *Examen de ingreso*: «Incendio», que exhibe la faceta trágica del espectáculo; «Y el cine se entró por la puerta», que asume el esquema costumbrista; o «Tenía buena voz», que ostenta una perspectiva paródica o esperpéntica.

En estas estampas, Zamora Vicente traza un imaginario del mundo artificioso y fascinante del séptimo arte no muy diferente del que podemos encontrar en los narradores de estirpe vanguardista, como en Gómez de la Serna —quien, no en vano, ambienta el último capítulo de su novela *El incongruente* (1922) en una sala de cine— o en Francisco Ayala —cuyo cuento «Polar estrella», de *Cazador en el alba* (1929), lleva hasta las últimas consecuencias el amor enfebrecido de un cinéfilo por una actriz nórdica, trasunto de Greta Garbo—. En Zamora Vicente, importa menos la fantasmagoría cinéfila que el acto gregario de la asistencia al cine, según se reproduce en el artículo «La fiesta del cine», de *Suplemento literario*. La mitología del celuloide se asocia con frecuencia a la música popular de la época (zarzuelas, tonadillas y cuplés) y al incipiente discurso publicitario. La incorporación de letras de canciones y la enumeración de artistas del período, introducidas a manera de *collage*, entroncaría con la referencialidad *camp*, en la que el cine y la música, en cuanto formantes de la sensibilidad popular, son ingrediente principal de la creación literaria⁶. Pero nada más apartado de la deliberada intrascendencia de la sensibilidad *camp* que la prosa de Zamora Vicente, aunque aparezca jalonada de referencias populares. El cine cumple, en la educación sentimental del protagonista, un papel fundamental, ya que hace posible la evolución de la infancia a la adolescencia. No olvidemos que el propio Zamora Vicente fue crítico cinematográfico y publicó diversos artículos en las revistas del período hasta que, viendo los derroteros que tomaba esta crítica, abandonó tal ocupación⁷.

En ocasiones, el narrador utiliza técnicas cinematográficas, tal y como se observa en el fundido en negro que clausura «Tarde de cine». En «Tenía buena voz», se nos describe una

6 Véase, por ejemplo, el discurso poético, salpicado de nombres propios que desvelan la memoria sentimental del autor, en *Coplas a la muerte de mi tía Daniela* (1973), de Manuel Vázquez Montalbán (Madrid, Plaza & Janés, 1997).

7 Jesús Sánchez Lobato, *Alonso Zamora Vicente*, Madrid, Ministerio de Cultura, Dirección General de Promoción del Libro y la Cinematografía, 1982, pág. 8.

batalla campal en una sala de cine con el mismo ritmo frenético, pero sincopado, que tenían las películas de «tartazos» en el cine mudo: «Ya todo el mundo anda a la gresca, en la silla del explicador hay subidas unas cuantas personas que sacuden puñetazos, se regalan injurias, blasfemias, y todos creen estar midiéndole las costillas al explicador, que ya ha salido huyendo descalabrado, abollado, medio desnudo, el cuello de celuloide desprendido y roto, perdido el pasador, la corbata por cinturón...».

Finalmente, aún dentro de las estampas de colorido madrileño, hemos de aludir a las que retratan espacios y costumbres sociales, como «La casa de Campo», «Tarde de domingo» o «La vuelta de los toros», en *Primeras hojas*, y «Capilla pública», en *Examen de ingreso*.

«La casa de Campo» y «Capilla pública» son sendas críticas a la cursilería y a la sociedad del «quiero y no puedo» que tan bien supiera transmitir Galdós un siglo antes. De distinto signo son «Tarde de domingo» y «La vuelta de los toros», que recogen dos ritos urbanos del momento: el relevo de la guardia real, en el primero, y el regreso de los toreros después de la tarde de fiesta, en el segundo. «Tarde de domingo» nos muestra el difícil enlace entre el universo adulto y el infantil. El mundo adulto, simbolizado en la figura paterna, queda definido por omisión, por la imposibilidad, real y metafórica, de desvelarlo: «Allí está el Escorial», decía mi padre, señalando. Y yo nunca veía el Escorial». La geografía madrileña se extiende en este capítulo al famoso viaducto por el que se arrojaban los suicidas de la ciudad, y que proyecta Juan Manuel de Prada en la cartografía onírica y alucinada de *Las máscaras del héroe*⁸. «La vuelta de los toros» expone la cara menos heroica, más prosaica y cotidiana, de la fiesta nacional, lejos de la exaltación del toreo afín al Manuel Machado de «La fiesta nacional» o al Gerardo Diego de *La suerte o la muerte. Poema del toreo* (1963).

Por otra parte, las estampas de personajes se dividen entre aquéllas pertenecientes a la galería familiar que se articula en torno al protagonista, y aquellas otras que conforman una pintura degradada de tipos costumbristas, mendigos y charlatanes, soñadores y bohemios.

El primer aspecto se adscribe, casi exclusivamente, a *Primeras hojas*. Entre las diversas aproximaciones al núcleo familiar sobresalen «La primera muerte», acerca del fallecimiento de la madre, y «De visita», protagonizada por la tía Plácida. En «La primera muerte», el autor, ajeno a los excesos melodramáticos, se ciñe a la breve experiencia de la muerte para el niño. El corolario del episodio, aunque adecuado a dicha óptica, constituye ya el germen de una mirada adulta: «adivino que hoy no se merienda, quizá no se va a merendar nunca más, quién sabe si tampoco otras cosas ya nunca más». De un tono jocoso, casi intrascendente, es «De visita», en que la tía Plácida se erige como una reminiscencia del viejo orden, ya derrocado, cuyo desfase encarna la figura de Agustín, un cochero sin coche que bien pudiera haber salido de una comedia de Mihura o de Jardiel Poncela.

El aspecto esperpéntico del relato viene dado, a su vez, por estampas como «Música en la calle» o «Escapada», de *Primeras hojas*; y, sobre todo, «Don Dimas el charlatán», «Ciegos en la esquina» o «El peregrino», de *Examen de ingreso*. En estos fragmentos, el punto de vista del narrador abarca un Madrid andrajoso y desarrapado que subsiste, de forma larvaria, bajo la pátina de falsa modernidad de la ciudad. No obstante, este Madrid anacrónico y absurdo, espejo de la capital del chotis y de las manolas de antaño, tiene para Zamora Vicente algo de heroico, de intrahistórico y de hondamente vivo.

«Música en la calle» es el entrañable boceto de los músicos que cruzaban la geografía urbana, mientras que en «Escapada» cobran relieve los charlatanes y los truculentos cuentos de

8 Dice Juan Manuel de Prada: «Desde el Viaducto se arrojaban todos los amargados de Madrid, una lluvia de espectros o meteoros que bajaba, en mitad de la noche, con esa vertiginosa lentitud de los cadáveres que se caen de una nube por negligencia de Dios» (Madrid, Valdemar, 1996, pág. 110).

ciego. Estos retratos, troquelados desde la visión infantil, encuentran su prolongación en los que pueblan *Examen de ingreso*. Allí conviven don Dimas, fabuloso vendedor de despertadores ante cuya desenvoltura y habilidad léxica parece asombrarse el Zamora Vicente lingüista que coexiste con el personaje de sus novelas; o el peregrino, mercader de reliquias que desciende genealógicamente del buldero del *Lazarillo de Tormes*. Correlato de este contorno picaresco, aunque sin las tonalidades esperpénticas de don Dimas y del peregrino, es el escaparate de «Ciegos en la esquina», que desarrolla el cuadro de «Música en la calle».

En las estampas narrativas o anecdóticas, se reitera el esquema de ilusión-clímax-desilusión. Es decir, el autor esboza en ellas una expectativa y, después de alentarla durante el cuerpo del relato, la rompe en el desenlace. Entre estas estampas, animadas por un poso elegíaco, cabe subrayar «La reina viene al colegio» (*Examen de ingreso*), relato de los preparativos de una frustrada visita de la reina al colegio del protagonista en que se ridiculiza la parafernalia académica. De cariz anecdótico son también «Colegio» (*Primeras hojas*) y «Examen de ingreso» (*Examen de ingreso*). La obsesión del personaje por las palabras y la caligrafía desplaza estos textos desde lo cotidiano hacia un discurso descoyuntado, fronterizo con la irrealidad. Ejemplo de ello es «Examen de ingreso», que llega al paroxismo imaginativo en alguno de sus fragmentos: «Al pasar por delante del instituto, dos meses antes del examen, la fachada se recubría de gigantescas *des* mayúsculas, encendidas, rodeadas de angelotes retozones... querubines desnudos trepando por un tumulto de nubes y tormenta, desde el que la gran *de* mayúscula galleaba con su curva».

Con respecto a la demarcación temporal de las estampas, sí observamos divergencias entre *Primeras hojas* y *Examen de ingreso*. La progresión cronológica es, en la primera, más nebulosa. Aunque a veces se explicita el transcurso del tiempo —«Primavera adentro llegaba el hombre del organillo», en «Música en la calle», o «fue aquel otoño en que también hubo crisantemos», en «En el huerto»—, el narrador cae en múltiples imprecisiones. Así, en «Alucinación», al aludir a la situación de la madre en aquel momento, es incapaz de acotar el marco temporal: «¿aún?, ¿antes?, ¿luego?, ¿ya enferma?».

En *Primeras hojas*, a una imagen de las fotografías que abren el libro, se observa una tendencia a la presentización, a una suspensión temporal semejante a la que se percibe en la novelística azoriniana. Al igual que sucede en ésta, la obra literaria de Zamora Vicente irradia una subjetividad indefinida que se extiende en todo el espacio narrativo. Este desvanecimiento del sujeto en el entorno tendría como consecuencias la disolución del andamiaje genérico y la difuminación de las marcas temporales. El tiempo lento del relato, su inmovilidad aparente, cristaliza en una circularidad relacionable con las teorías de Bergson acerca del tiempo y con el «eterno retorno» nietzscheano. A su manera, la coda que cierra el libro, «Revés de la tarde», no hace sino confirmar el flujo constante y cíclico de la existencia.

Al socaire de este presente sin historia, que pretende aprisionar un trozo de vida, las estampas de Zamora Vicente se decantan, irreversiblemente, hacia la lírica. Su prosa puede concebirse como una suerte de prosa poética, cercana en algunos momentos a la escansión del verso libre⁹.

Examen de ingreso, sin renunciar a un ritmo pausado, de compás proustiano, sí nos revela unas pautas temporales concretas, a veces enunciadas de forma explícita y otras veces fácilmente extrapolables del contexto. Se puede reconstruir, según apunta García de la Concha¹⁰, el ciclo

9 Jesús Sánchez Lobato, «Asedio a *Primeras hojas* de Alonso Zamora Vicente», *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 432, junio de 1986, pág. 183.

10 *Op. cit.*, págs. 19-20.

de un año lectivo. La obra comienza con «La melonera», que se ubica allá «por la Virgen de septiembre», y concluye con «Examen de ingreso», que se localiza cerca del día de San Juan, con el inicio del verano. Esta cadencia estacional, de textura simbolista, impregna también aquellas estampas que no presentan una clara delimitación temporal, como «Don Dimas el charlatán», «Tenía buena voz» o «Ciegos en la esquina», que emanan una sensación de atemporalidad semejante a la que rige *Primeras hojas*.

Algunos de los mecanismos lingüísticos que emplea Zamora Vicente en las dos obras que nos ocupan, lejos de cumplir una mera función retórica, desvelan ciertos aspectos de su cosmovisión.

Una de las estructuras más reseñables de *Primeras hojas*, y cuya utilización aparece muy atemperada en *Examen de ingreso*, consiste en la inclusión de incisos parentéticos en el relato. Estos incisos, introducidos por una negación y con el verbo en imperativo, traducen en un esquema lingüístico preciso la relación del niño con los adultos, que se entiende en términos de prohibición: «no pases tan deprisa», «no te echas encima» («Viejos retratos»), «no te metas en los charcos» («Mañana de domingo»), «no te asomes a la ventana» («En el huerto»), etc. En *Examen de ingreso*, el protagonista ya no manifiesta esta fricción con el mundo adulto, por lo que dicha estructura tiende a desaparecer.

En la prosa de Zamora Vicente predomina el asíndeton, que facilita los cambios climáticos y rítmicos, y que aproxima el tono coloquial del relato al lirismo de las descripciones, aun a riesgo del quiebre de la lógica gramatical. El asíndeton nos proporciona la pauta del devenir intermitente y del fluir magmático del recuerdo, y sugiere una honda capacidad evocadora que transpone en el plano del lenguaje la mezcla de elementos heterogéneos del Madrid castizo que retrata el autor. A menudo imbricada en el monólogo interno y filtrada por el clima sensorial de la sinestesia, la nominación asíndetica irrumpe en «La verbena», de *Primeras hojas*, y en «Carnaval», de *Examen de ingreso*, donde las pausas oracionales se debilitan conforme la prosa de Zamora Vicente se abre a la entonación y a la dicción popular.

Un rasgo propio de la narrativa de Zamora Vicente es la utilización del gerundio a final de capítulo, lo que crea una imagen de suspensión, de falta de cierre. De este modo, su universo literario no se nos da ya consolidado, sino en proceso de formación y aún sin perfilar¹¹. Esta norma estilística, presente tanto en *Primeras hojas* como en *Examen de ingreso*, rompe la progresión narrativa de las distintas estampas. El desenlace de cada una de ellas se revela como una pieza más en el engranaje de una acción ininterrumpida, divisada desde una cierta distancia temporal. Se diría, pues, que la propia sustancia narrativa sigue generándose a sí misma, una vez finalizado el episodio. Algunos ejemplos de este uso los hallamos en los capítulos «Viejos retratos» («vanamente eterna ya, y alejándose»), «Tarde en Rosales» («noche arriba y ya oscureciendo») y «Tarde de cine» («acabadamente negro, y dilatándose»), en *Primeras hojas*; «Don Dimas el charlatán» («En la mañana enteriza y gastándose») y «Examen de ingreso» («la tinta era mala, se estará borrando»), en *Examen de ingreso*.

El lenguaje de los relatos de Zamora Vicente funda procedimientos análogos a los de su pensamiento, y permite la confluencia estética entre el discurso autobiográfico y la representación literaria. La trabazón lingüística de los episodios nos permite vislumbrar una tensión entre las innovaciones formales y la herencia popular. El autor aúna la creación lingüística, casi

11 Emilia de Zuleta señala que Zamora Vicente combina las distintas formas del presente (histórico, habitual y lírico) con el pretérito imperfecto (descriptivo y durativo) y con los gerundios «significantes de una acción continuada, que viene del pasado, se mantiene en un presente eterno y se prolonga hacia un futuro ilimitado» («La narrativa de Alonso Zamora Vicente», *Papeles de Son Armadans*, núms. 209-210, 1973, pág. 191).

demiúrgica, de los narradores de vanguardia, y el legado del cuadro de costumbres, del esperpento valleinclinanesco o de un cierto «rescoldo galdosiano».

Entre los recursos lingüísticos vanguardistas, destacan las creaciones léxicas del autor, mediante la invención de neologismos —«pierrotizar», en «Carnaval» (*Examen de ingreso*)—, o mediante la aglutinación de varias palabras en una sola forma gramatical —«imbécilmalcriado», en «Tenía buena voz» (*Examen de ingreso*)—. Por otra parte, el escritor propende en ocasiones a la personificación y a la cosificación, como en «La verbena» y «En el huerto» (*Primeras hojas*).

Es posible rastrear un profuso muestrario de modismos y de ingredientes del habla popular. El dinamismo lingüístico del autor, que no rehúye ni los refranes ni las expresiones malsonantes, condice con una extensa gama de efectos retóricos que reproducen el lenguaje coloquial y castizo el Madrid de la época. Las percepciones o sensaciones entrecortadas se convierten en retazos dramáticos de conversaciones, del retablo lingüístico y callejero de un tiempo pretérito¹². El escritor, insigne dialectólogo, incluye en su prosa numerosos refranes—«el diablo sabe más por viejo que por diablo», en «La melonera»; «no se ha hecho la miel para la boca del asno», en «Ciegos en la esquina»—, a veces alterados con un propósito humorístico —«¡Los duelos, señores, con un despertador son menos...!»; en «Don Dimas el charlatán»—.

A su vez, el protagonista elabora una escala afectiva que se expone a través de la presencia de diminutivos y despectivos. Abundan, sobre todo, los diminutivos terminados en *-ito* y en *-illo* —«escuelita» («Revés de la tarde») y «disgustillo» («Escapada»), en *Primeras hojas*; «sacrificaditas» («El peregrino») y «chavalillos» («El dos de mayo»), en *Examen de ingreso*—. Los despectivos, aunque menos frecuentes, aparecen a menudo ligados a la percepción cordial del narrador: «flacucho» («Viejos retratos») y «llorica» («La primera muerte»), en *Primeras hojas*; «rubianca» («Ciegos en la esquina») y «pajarracos» («Capilla pública»), en *Examen de ingreso*.

En definitiva, Zamora Vicente fluctúa entre la tradición y la modernidad, entre la experiencia personal, apenas tamizada, y el distanciamiento inherente a su propia visión literaria, humorística y conmovida. Si bien es innegable el fondo autobiográfico de las diversas estampas, que vierten los esquemas mentales de la infancia en una variada polifonía léxica y coloquial, no es menos cierto que este repliegue íntimo coexiste con el documento del Madrid de la guerra, ya desaparecido cuando el autor redacta *Primeras hojas*. Esta dialéctica, a medio camino de la nostalgia retrospectiva del memorialista, la fabulación poética del narrador y la voluntad de albacea testamentario del costumbrista, se proyecta en un relato que participa de la rehumanización literaria de su tiempo —frente a la novelística deshuesada que plantearan Ortega y Gasset o el Gómez de la Serna de «Novelismo»—, pero que no desdeña las innovaciones formales y ficcionales de los referentes literarios contemporáneos, en especial de Faulkner, de Joyce o incluso de Cortázar.

En esta situación problemática, en los aledaños del arte figurativo, pero sin renunciar a las pinceladas impresionistas y aun abstractas, es donde cabe ubicar la apuesta estética de *Primeras hojas* y de *Examen de ingreso*. No es pequeño, pues, el reto que asume Zamora Vicente en estas hojas literarias. Unas hojas que resisten al paso de los días, al inexorable viento de los años.

12 Como indica Camilo José Cela, «La frase fija entra en el raro juego de la lengua hablada, de la lengua coloquial que, cuando la literatura gana y se hace eficaz, se confunde con la lengua literaria, con la lengua escrita» («Prólogo» a *Sin levantar cabeza*, Madrid, Novelas y Cuentos, 1977, págs. 9-10).

Bibliografía

- ALONSO, D., «Notas volanderas sobre el arte de Alonso Zamora Vicente», *Papeles de Son Armadans*, Madrid-Palma de Mallorca, núms. 209-210, 1973, págs. 131-132.
- LAPESA, R., «Alonso Zamora, hombre y narrador», *Papeles de Son Armadans*, Madrid-Palma de Mallorca, núms. 209-210, págs. 329-336.
- NORA, E. G. DE, *La novela española contemporánea (1939-1967)*, Madrid, Gredos, 1973 (2ª).
- PRADA, J. M. DE, *Las máscaras del héroe*, Madrid, Valdemar, 1996.
- PRIETO DE PAULA, Á. L., «La poesía de la prosa azoriniana: circularidad y fluencia», en *La lira de Arión. De poesía y poetas españoles del siglo XX*, Alicante, Universidad, 1991, págs. 85-108.
- SÁNCHEZ LOBATO, J., *Alonso Zamora Vicente*, Madrid, Ministerio de Cultura, Dirección General de Promoción del Libro y la Cinematografía, 1982.
- , «Asedio a *Primeras hojas* de Alonso Zamora Vicente», *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 432, junio de 1986, págs. 179-189.
- SOLDEVILA DURANTE, I., *Historia de la literatura española actual, II. La novela desde 1936*, Madrid, Alhambra, 1980.
- TAMAYO POZUETA, FERMÍN., «El Madrid de *Primeras hojas*», en VVAA, *Homenaje a Alonso Zamora Vicente, V*, Madrid, Castalia, 1996, págs. 255-263.
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, M., *Coplas a la muerte de mi tía Daniela* (1973), Madrid, Plaza & Janés, 1997.
- VIUDAS CAMARASA, A., «Teoría y praxis de la novela en Alonso Zamora Vicente», *Anuario de Letras*, Méjico, núm. 27, 1989, págs. 191-246.
- ZAMORA VICENTE, A., *Sin levantar cabeza*, Madrid, Novelas y Cuentos, 1977. Edición de Camilo José Cela.
- , *Suplemento literario*, Madrid, Espasa-Calpe, 1984. Edición de L. Romero Tobar.
- , *Primeras hojas*, Madrid, Espasa-Calpe, 1985. Edición de J. M. Caballero Bonald.
- , *Examen de ingreso*, Madrid, Espasa-Calpe, 1991. Edición de V. García de la Concha.
- ZUBIZARRETA, A. F., «Lengua y evocación en *Primeras hojas*, de A. Zamora Vicente», *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 90, junio de 1957, págs. 364-377.
- ZULETA, E. DE, «La narrativa de Alonso Zamora Vicente», *Papeles de Son Armadans*, Madrid-Palma de Mallorca, núms. 209-210, 1973, págs. 181-217.