Sección de notas

ALONSO ZAMORA VICENTE, NARRADOR

Alonso Zamora Vicente (Madrid, febrero 1916) ocupa en la narrativa actual un puesto destacado y de vanguardia.

Su callado quehacer creativo, a nuestro entender, se ha visto oscurecido—«Aquí, en este país, uno es lo que su carnet de identidad determina»—por su gran labor científica y universitaria: Secretario Perpetuo de la Real Academia Española de la Lengua, catedrático de Filología Románica de la Universidad de Madrid, universitario total, autor de innumerables trabajos críticos y filológicos—recordemos sus trabajos sobre Valle-Inclán, «Dialectología Española», etc.

> «¿Cómo empecé a escribir? Creo que, aparte de esos ensayitos deliciosamente inocentes de la adolescencia (a mí no me da reparo alguno hablar con lugares comunes), empecé realmente, en realidad de verdad, el día que, 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* (Mallea era entonces el director de esa sección). Es un suplemento, todos ustedes lo saben, que se publica los domingos. Creo que esto ha condicionado todo mi trabajo posterior: estoy ya condenado a ser un escritor—o un crítico, me da lo mismo—de domingo» [1],

vale decir entre 1948 y 1952, mientras era director del Instituto de Filología de la Facultad de Filosofía y Letras [2].

Particularmente, creemos oportuno señalar que no es posible deslindar por entero los dos campos—científico y narrativo—que en la persona de Alonso Zamora Vicente confluyen y que constituyen, indisolublemente, su esencia personal.

Su obra creativa—*Yo escribo los domingos*—, ya extensa [3], le des-

---

[1] ALONSO ZAMORA VICENTE: «Yo escribo los domingos», en *Prosa Novelesca Actual,* Segunda Reunión, agosto 1968; Santander, 1969, pág. 279.

[2] EMILIA DE ZULUETA: «La narrativa de Alonso Zamora Vicente», en *Papeles de Son Armadans,* tomo LXX, núms. CCIX-CCX, Madrid-Palma, 1973, pág. 182.

[3] *Primeras Hojas,* Madrid-Insula, 1955; *Smith y Ramírez, S. A.,* Valencia-Castalia, 1957; *Un balcón a la plaza,* Madrid-Alfaguara, 1965; *A traque barraque,* Madrid-Alfaguara, 1972; *Desorganización,*

taca en la narrativa de postguerra como artífice de la configuración plena de un nuevo concepto del género cuento, al enlazar con la tradición cultural, libre de toda hojarasca, y hacerlo realidad estructuralmente mediante su gran aportación personal: el lenguaje.

Hay, en toda la narrativa de Alonso Zamora Vicente, un deseo expreso de manifestarnos la importancia que los elementos, objetos y todo aquello que condicione su vivir, aun por insignificantes que sean, desempeñan en la vida de sus personajes. Bajo este prisma es fácil explicarnos la relativa frecuencia con que en la cabecera de sus narraciones han figurado fragmentos de los *Poemas humanos,* de César Vallejo.

Los personajes no aparecen solos sino rodeados e inmersos en los objetos que constituyen su vivir cotidiano; a veces puede ser un bolso, las más una planta, o un sombrero, o la forma de vestir, o la piedra que por habitual no reparamos en ella, o el heredado mantón de Manila o los zapatos prestados, etc. Sí, pero, por encima de todo, hemos de destacar la extraordinaria sensibilidad con que el narrador nos va dando, en pequeños fragmentos, la vida de sus personajes a través de los objetos que hicieron posible su vivir, y que desde el ahora, en su mayor parte, nos sirven para reconstruir el pasado. Singular importancia, en este sentido, adquiere el uso que los personajes—o el propio narrador—hacen de elementos musicales. La melodía musical de signo popular, o de época, está perfectamente diseminada en la obra narrativa de Alonso Zamora Vicente, ya desde *Primeras Hojas,* su primer libro narrativo, en donde uno de sus relatos lleva por título «Música en la calle»:

> «Sonaban las monedas poco a poco, la portera siempre salía para echarle, a veces le daba algo, y de nuevo: 'una faca albaceteña / se la sepulté en el pecho', y poco después: 'ese lunar que tienes, cielito lindo, junto a la boca' (pág. 36).
>
> ... mientras canturreabas 'Amapola', un 'Tropezón' o 'Lilí Marlén'; eso es, cuánto te gustaba tararear 'Lilí Marlén'» *(Un balcón a la plaza,* página 22).
>
> «—¡Y se oirá la Banda Municipal desde los balcones, los domingos y días de guardar!...—prosigue Angelita.
>
> —¡Tocarán 'El sitio de Zaragoza'!
>
> —¡Y el vals de 'La viuda alegre'!» *(Desorganización,* pág. 94).
>
> «'Toda una vida me estaría contigo'... / ... Anda, Ramirito, vete y haz que me pongan esa canción; esa canción es de nuestro tiempo» *(El mundo puede ser nuestro,* pág. 15).

Asimismo, constatamos su directo entronque con nuestro legado cultural al plantearnos veladamente ciertos temas (religión, guerra civil,

---

Madrid-Espasa Calpe, 1975; *El mundo puede ser nuestro,* Madrid-EC, 1976, y los ya numerosos que han ido apareciendo, o aparecen, en diversas revistas y periódicos *(Cuadernos Hispanoamericanos, Insula, Papeles de Son Armadans* y *Ya).*

convivencia)—creemos que en el fondo está Cervantes—, ya que razones ambientales le obligan a no hablar con transparencia, sino a insinuarse con reticencias e ironías que arrastran al lector a usar de su inteligencia en base a nuestras auténticas tradiciones culturales.

Punto importante en la narrativa de Alonso Zamora Vicente es el humor:

> «El humor no es el simple afán de definir con gracia una cosa, sino que es el resultado vital de una reacción ante hechos que aparentan ser serios, pero que, a sensibilidades especialmente dotadas, descubren una y otra cara, totalmente diferente y aun opuesta a lo que se nos da como real y verdadero. Entonces surge la chispa del humor, esa forma de no tomar en serio aquello que se nos ofrece serio. La medio broma o lo medio serio es la frontera justa y el límite preciso de algo que puede hacer reír por no hacer llorar. Por eso, el ingenio suele ser superficial, pero el humor debe ser profundo» [4].

En nuestro autor, el humor es un procedimiento que emana de ver en la realidad de nuestro mundo, de nuestras ciudades y pueblos, de nuestros allegados, etc.—desde una posición culta—, los hechos que le rodean, los hechos que acontecen en este mundo. Y es, precisamente, esta actitud de contemplación todo lo ingenua que se quiera *(Primeras Hojas),* grotesca como emanada del absurdo *(Smith y Ramírez, S. A.)* y real como resultado de una visión de la existencia individual y colectiva *(Un balcón a la plaza, A traque barraque, Desorganización, El mundo puede ser nuestro),* la que produce ese trance de amargura (amargura benévola, a veces), que da lugar primero al humor, y posteriormente a la ironía por implicar un mucho de intelectualidad, madurez y autorreflexión:

> «Todavía al despedirnos decía muy cariñosa: vuelvan mañana... Se conoce que ha leído ese libro recién salido, que anda ahora por los quioscos de un tal Larra. ¿Sabe usted quién es ese fulano?» *(A traque barraque,* págs. 111-112).

Y así, existe en toda la narrativa un intenso afán de deshojar, por medio del ridículo, lo auténtico en todas las manifestaciones para que sobresalga lo auténtico, aquello que constituye nuestra verdadera tradición cultural.

Los personajes—recurramos al símil—se nos muestran en posición trágica (inconsciente o conscientemente asumida), pero, sutilmente, su catarsis la van a realizar, en modo alguno, como tal, sino por medio de todos aquellos elementos superficiales—según nuestra concepción, deformada las más de las veces—que han constituido, o constituyen, su

[4] José Luis Castillo-Puche: «El humor en Baroja», en *Letras de Deusto,* Facultad de Filosofía y Letras, núm. 4, julio-diciembre 1972, pág. 216.

mundo. De este modo la irrupción narrativa es total, es un torbellino que nos envuelve *in medias res,*

> «Tú, chitón. Te sientas ahí y ya puedes ir eligiendo.»
> «Bueno, bueno, mire usted, aquí de lo que se trata, pues que usted ni torta.»
> «La verdad, la verdad, es que no me explico cómo demonios se han picado así» (*El mundo puede ser nuestro,* págs. 9, 17 y 33).

y cuyo desarrollo se hará por medio de la técnica del contrapunto, o si se prefiere de la oposición—binaria, en su mayor parte—:

1	2
Ayer	Hoy
Alegría	Tristeza
Mundo ideal	Mundo real
Comunicación	Incomunicación
Impetu	Marginación
Identidad	Confusión

Los elementos del apartado 2) constituyen el punto de partida—salvo, como es lógico, en *Primeras Hojas*—de su narrativa, y a partir de ellos se desarrolla la casuística (siempre con un sano intento de clarificar, nunca de moralizar) que los anima y, en otros, tal casuística da pie a las enumeraciones caóticas que conducen al mundo del absurdo: *Smith y Ramírez, S. A.*

La preocupación por el hombre, en su totalidad, ha estado presente en el autor y de ahí que su narrativa haya tendido y tienda a desvelar sus más profundos secretos.

El hombre nos aparece en todas sus facetas y etapas y siempre en un espacio y tiempo históricos—no desdeña la realidad, sino que la persigue—. España es el marco de sus aconteceres; el tiempo se extiende desde principios de siglo hasta nuestros días.

> «Ah, no, no me gustan nada. Absolutamente nada. Pero los quiero. Son los míos, los que tengo ahí. Dios no me ha dado otra España más habitable y debo resolvérmela todas las mañanas. Cómo había de tomarles el pelo» [5].

En su última y productiva etapa narrativa, Alonso Zamora Vicente, cada vez más, va eliminando el asunto, tema, etc.—entiéndase dentro de la estructura—. No le interesa. Y así, mediante su paulatina eliminación, tiene que surgir, y surge, una nueva y maravillosa expresividad

[5] ALONSO ZAMORA VICENTE: «Yo escribo los domingos», en *Prosa Novelesca Actual,* Segunda Reunión, agosto 1968; Santander, 1969, pág. 285.

creativa del lenguaje, ya que, como no hemos olvidado, el lenguaje empieza por ser oral y vulgar antes de llegar a escribirse y hacerse instrumento de cultura. Alonso Zamora Vicente así lo entiende—como así lo entendieron nuestros clásicos—, y ése es su punto de partida: el lenguaje del pueblo (no populachero) que debidamente tamizado—aquí, precisamente, reside la maestría del artista que lo utiliza—lo devuelve al pueblo, quien lo asume como creación propia, ya que él es quien lo maneja.

Este arte creativo en Alonso Zamora Vicente ha pasado por diversos estadios y ha adoptado, tanto en lo formal como en el contenido, diferentes estructuras.

«Primeras Hojas», o visión poética de una realidad

> «... también tú vas a ver / cuánto va a dolerme el haber sido así»
> (César Vallejo.)

Constituye—desde el punto de vista de su aparición cronológica—el primer volumen de prosa creativa de Alonso Zamora Vicente, aunque debido a su indudable dominio técnico y a ese «saber estar» como creador nos hacen pensar que el oficio y recursos de auténtico creador provenían ya de antaño:

> «No debió ser el primero por la plena posesión de un arte complicado y por la gran novedad de procedimientos estilísticos» [6].

El volumen se compone de dieciocho relatos, circunscritos a sus recuerdos infantiles, formando un todo compacto, tanto desde el punto de vista de la estructura como del contenido, aunque fue descrito por su autor «como conjunto de cuentos cortos, inconexos, de evocación de la infancia, dentro de las formas del llamado cuento lírico» [7] tenemos que disentir de esta opinión—por supuesto, muy significativa—en cuanto a lo de «inconexos»; siendo, precisamente, el «yo» del narrador—eminentemente lírico—quien inunda toda la narración y hace posible que los dieciocho relatos se conviertan en fragmentos poetizados de un todo perfectamente orgánico: su infancia.

«Para Alonso y Juan, devuelta memoria y reestrenándose», es la dedicatoria del libro dándonos la pauta para que en este sentido entendamos lo que de evocación, presentación del pasado conlleva *Primeras*

[6] Rafael Lapesa: «Discurso (de contestación a A. Z. V., en su recepción pública en la Real Academia Española, el 28 de mayo de 1967)», Madrid, *R. A. E.*, págs. 127-142.

[7] Alonso Zamora Vicente: «Yo escribo los domingos», en *Prosa Novelesca Actual*, Segunda Reunión, agosto 1968; Santander, 1969, pág. 280.

Hojas; constituyendo, además de una técnica o motivo literario, una necesidad, según palabras del propio autor: «es la mejor terapéutica para olvidar el pasado».

Sin embargo, creemos que no, ya que *Viejos retratos*—su primer relato—nos confirma en lo contrario: «El libro responde a una íntima necesidad de conservar el ayer» [8], y quien nos narra en *Viejos retratos* —que empieza de forma indirecta—no es el autor sino un personaje ya mayor «voz tibia y cansada» que sirve de puente al narrador y de quien se vale para acercar el pasado al presente y viceversa, o unir ambos («No pases tan deprisa, se arrugan las hojas»)... «y tú no habías nacido (enciende, no veo bien)». Con lo que, a nuestro entender, queda poetizada la narración al introducirnos un dato del relato tradicional: el atardecer o primeras horas de la noche, que soportan el paso lineal de las hojas del álbum con recuerdos perfectamente atrapados y apresados en un espacio.

El estilo directo (todos son parecidos, papá) (qué se dicen, nunca se baten) aparece pausadamente, y siempre para mostrarnos algo. El niño, a partir de «Mañana de domingo»—segundo relato—se siente activo; ya no es una persona mayor quien nos va a ir mostrando el mundo sino que éste, en su medida, se ha activado y hecho presente en la acción del niño que es quien nos lo va a ir mostrando y organizando, de este modo en «La primera muerte» el mundo infantil—frente a los adultos—aparece como gran dominador de la escena. La muerte, aunque nos duela, se nos da empequeñecida y poetizada porque el niño al sentir la opresión del narrador se revela y nos da su mundo:

> «... y a Elisa que llora a grandes gritos, que se cae, el sombrero se le vuelca... (Mira, vamos allí, se le ha caído el sombrero a Elisa, se le va a mojar)... Dorotea es una llorica y las señoras no dejan de suspirar y de decir: pobrecito, tan pequeño.»

Y ya es el mundo del niño, aunque matizado y contrastado por el de los mayores, el que nos irá dando en «Vuelta de los toros», «Música de la calle», «Tarde de Rosales» y «Aleluyas», en donde nos invita a acompañarle por el Madrid de su niñez.

Un Madrid que responde a la década de los años veinte, en el que era fácil reconocerse: «Allí va doña Amalia, descalza como el año pasado, es para que se le casen las sobrinas, sí, sí, no hay quien cargue con ellas...», y pasear morosamente por las Vistillas, Campo del Moro, la Almudena, calle Mayor: «... media tarde. Campanas de San Andrés y de San Francisco que llaman a algo», sin que presuponga, en modo

[8] A. F. ZUBIZARRETA: «Lengua y evocación en *Primeras Hojas* de Alonso Zamora Vicente», en *Cuadernos Hispanoamericanos,* vol. XXXI, núm. 90, junio 1957.

alguno, una visión costumbrista en el sentido que tradicionalmente se toma al término, ya que el niño cuenta lo que ve, pero no nos hace una interpretación de ello.

Su mundo y el de los suyos nos lo presenta en «Pesadilla», «En el huerto», «La Casa de Campo», «De visita», y sus deseos más íntimos en «Escapada», «Tarde de cine», «La verbena», «Veraneo» y «El colegio» hasta llegar a «Polichinelas», amalgama de monólogo, estilo directo, distintos niveles de lengua, y todo ello bajo la mirada atenta del niño:

> «Entra, toro; alto, toro, no seas bruto, que me has clavado un cuerno en la barriga, y los chicos ríen, ríen sorbiéndose los mocos, y los mayores ríen, y ríen, un fleco de carcajadas descolgándose de la tarde lentísima, y el torero que muere y resucita y vuelve a entrar a matar, y las mulillas, los cascabeles resonantes, una plaza de toros quimérica, adivinada en la cuadrada superficie de los polichinelas, y, sin embargo, enaltecido redondel de sueños, bondadoso, con sol y nunca sombra, yo sentado en el suelo, mientras los barquillos (del gallego ése gordo, como siempre) caen por la comisura de los labios, abobados, entre risa y risa desgajándose» (pág. 124).

Con él cierra la estructura material del volumen, no así su evocación lírica de la infancia, ya que, al eliminar las autorreflexiones, la narración queda abierta. Idea que se ve robustecida por el epígrafe final: «... también tú vas a ver/cuánto va a dolerme el haber sido así».

El narrador nos ha situado en ese mundo vago del recuerdo—su recuerdo—del que nos va a ir dando múltiples toques de atención para que lo hagamos nuestro—nosotros los lectores—, en la manera de lo posible y, de esta forma, revivir nuestra infancia aunque, naturalmente, con distinta sensibilidad.

> «Hay una faceta de universalidad en esta experiencia, porque es la de todo un niño que descubre la muerte, el miedo, el dolor, la soledad, la naturaleza, la colisión entre la realidad y la imaginación, entre la vigilia y el sueño. Hay también una faceta individual, implantada en un doble plano, psicológico e histórico y social» [9].

En el volumen, junto a los recursos técnicos tradicionales, propios del género, aparecen como novedades estilísticas más notables [10] elementos de enorme sencillez: desaparición de los signos ortográficos de interrogación y admiración:

> «Tarde de Rosales, luto cercano. Volvíamos despacito, a pie, ya el sol bajo. Delante los mayores, seriecitos, qué irán preparando; hay que ver, a Paco habrá que ponerle pantalón largo en seguida. Detrás Do-

[9] EMILIA DE ZULUETA: *Ob. cit.*, pág. 188.

[10] Véase EMILIO SALCEDO: «Las narraciones de Zamora Vicente», en *La Gaceta Regional*, Salamanca, 2 agosto 1957.

rotea, conmigo a rastras; anda, hombre, no remolonees (oye, Dorotea, para qué vale patinar, qué es Parisiana, por qué me da perras ése que viene con Elisa ahí detrás, no miran por dónde van, tropezarán, por qué se marcha antes de llegar a casa, por qué no se puede hablar así de él); te callarás, se va a hacer de noche, hoy no se va a poder rezar el rosario, con el novio tenemos bastante, y andamos, calle Bailén adelante...»

Imágenes como resultado de una muy aguda sensibilidad ante la naturaleza:

«Con su aire de bidón oxidado y mugriento» (pág. 18).

«Y se les oía pisar encima de los restos de leña, que crujían sedosos, con un olor bueno a montaña, a desordenada brisa de humo y hierbas transitorias, olor de paseo al sol» (pág. 39).

Los personajes aparecen siempre presentados con un ademán característico y, por supuesto, con su relación social o familiar que hace posible el recuerdo:

«La tía Plácida, da igual que toquemos o no las paredes...» (página 79).

Asimismo, el recuerdo pasa al presente por medio de la observación precisa, el toque exacto:

«Veía aquellas extrañas ceremonias, ir y venir de caballos, sables en alto (qué se dicen, nunca se baten)» (pág. 17).

Esta actualización del pasado, o el recrearse en él, va a ser conseguida mediante el empleo de los tiempos verbales, frente al uso del imperfecto como fórmula introductora del cuento va a oponer, en la mayoría de los casos, bien el presente evocador («Cuando me asomo al balcón de la casa paterna», «Vuelvo a ver la mañana del sol»), bien el estilo directo, bien el imperfecto narrativo.

«Esta trabazón proustiana de los tiempos conseguida mediante la utilización conjunta del estilo directo (el presente dentro del pasado), con la narración en pretérito (recuerdo mantenido en el pasado) y con la narración en presente (activación máxima del ayer 'era—como muy bien dice Zubizarreta—la condición indispensable para reavivar el pasado')» [11].

El tiempo que tiene como finalidad darnos la totalidad de las acciones del niño nos lo presenta a través de las estaciones del año:

«Primavera adentro llegaba el hombre del organillo» (pág. 36).

«Fue aquel otoño en que también hubo crisantemos, blancos, amarillos, con su aire estúpido, despeinados bajo la lluvia» (pág. 66),

[11] M. Ariza: «La prosa creativa de Zamora Vicente en *Primeras Hojas*», en *Miscellanea di studi ispanici*, Pisa, 1969-70, págs. 298-299.

y por los juegos de los niños (pídola, canicas, trompo) que van implícitamente ceñidos a un tiempo.

De igual modo, encontramos acumulación de elementos del recuerdo, diálogos, pensamientos agolpados por lo que dice el niño o le dicen, aplicación del monólogo interior—téngase presente que su aplicación es anterior al llamado «boom» de la narrativa hispanoamericana.

> «Libro delicadísimo, de revueltas y emocionadas estampas, como imágenes de una infancia que se amontonaran entrechocándose, para surgir como realidad, con esa barahúnda que es la realidad, notamos que estamos ante un extraordinario prosista, un maestro de la prosa, renovador o domeñador de ella. Porque hace falta mucho dominio para ese agrupamiento casi sincrónico, de lo que viene de la mente del niño, de lo que dice o le dicen, de imágenes visuales o auditivas de toda suerte, que le llegan» [12].

«Smith y Ramírez, S. A.», o creación simbólica

Constituye su segundo volumen de narraciones, y con él técnica y semánticamente nos introduce íntegramente en un mundo imaginario y desligado directamente de sus propias e íntimas experiencias.

> «En *Smith y Ramírez, S. A.* había unas cuantas historias—¿historias?, ¿ficciones?—que, algunas al menos, también habían salido por vez primera lejos de España. Otras aquí, en Insula, Cuadernos Hispanoamericanos. Papeles de Son Armadans. Son de signo muy diferente a las de *Primeras Hojas,* pero también dominicales. En el delantalillo lo explico. Si son seis o siete, son seis o siete frustraciones. No sé si ahora se vuelve a destacar el cuento del absurdo, de lo loco y vano, pero en los años cincuenta y tantos no se hacía. Aquí, quiero decir» [13].

Con él nos intenta dar, y lo consigue, un mundo que en algunos relatos se acerca a lo absurdo, en otros, a lo futurista, y en todos hay un algo de fantásticos que lo desligan de su «yo» íntimo para dar paso al «yo» épico.

> «Casi todos son cuentos fantásticos cuya acción ocurre, no en el mundo mágico de la bella durmiente o Aladino, sino en el aturdimiento de las grandes urbes» [14].

La temática, esencialmente fantástica, se adentra, en algunos relatos, en el campo del absurdo, y en una época en que este género no era cultivado por creadores españoles, al menos aquí.

---

[12] Dámaso Alonso: *Ob. cit.*, pág. 131.
[13] Alonso Zamora Vicente: *Ob. cit.*, pág. 283.
[14] R. Lapesa: «Alonso Zamora, hombre y narrador», en *Papeles de Son Armadans,* núms. CCIX-CCX, Madrid-Palma de Mallorca, 1973, pág. 331.

Siete narraciones lo componen perfectamente agrupadas en: *a)* relatos eminentemente fantásticos—«Anita», «Pasado mañana», «Apiguaytay» y «Un pobre hombre»—, y *b)* relatos del absurdo—«De segunda mano», «Smith y Ramírez, S. A.», y «Tren de cercanías»—, aunque conservando una clara unidad: esa creación simbólica que proviene en todos los casos de una inserción de lo irreal en lo real.

> «...y aunque podríamos estar tentados de calificar, todos los cuentos que lo componen, como fantásticos, hay tres cuentos en que lo inquietante, el horror, tiene otro sentido: introducirnos, no en un mundo en que los límites son borrosos, sino en un mundo absurdo» [15].

Ahora bien, el absurdo—conseguido técnicamente, en la mayoría de los casos, por medio de una enumeración caótica—que se desprende de los relatos de Alonso Zamora Vicente no pertenece al mero mundo de las ideas o de lo abstracto, sino que se encuentra inmerso en la vida cotidiana de nuestro vivir.

> «Estos relatos, que dan al absurdo realidad intensamente vivida, no son mero vistuosismo imaginativo: apuntan a problemas fundamentales de la existencia humana—la superviviencia, la identidad personal, la busca de algo esencial que nos falta, la culpa y la expiación» [16].

Alonso Zamora Vicente, ya lo hemos apuntado, nos plantea el problema del hombre dentro de su contexto histórico, y el mundo del absurdo que proviene de *Smith y Ramírez, S. A.,* queremos interpretarlo como el caos que el nazismo y sucedáneos produjeron en la estructura social y, especialmente, en los jóvenes de aquella época:

> «Yo no debo decir nada de este libro que, en partes, ha sido traducido y comentado—y muy comentado—en la Europa que había visto los campos de concentración y la total pérdida del respeto a la condición humana» (Alonso Zamora Vicente: *Yo escribo los domingos,* página 283).

Analicemos para una mejor comprensión «Anita»—apartado *a)*—y «Smith y Ramírez, S. A.»—apartado *b).*

«Anita» * está dividido en cinco secuencias. Daniel Aguilar—primera secuencia—conoce a Anita en un cabaret y cree enamorarse de ella; le llama la atención su perfume ajado y su vestido pasado de moda, y le ofrece su abrigo. Quiere obtener de ella algo más—acostarse con ella—y sólo obtiene una cita y una dirección.

---

[15] JOSÉ ANTONIO CÁCERES: «Lo fantástico y lo absurdo en *Smith y Ramírez, S. A.*», en *P. S. A.,* número citado, pág. 234.

[16] R. LAPESA: *Ob. cit.,* pág. 331.

* Según el propio autor, el tema fue tomado de una noticia en la prensa bonaerense; tiempo después el autor recibía una carta de Max Aub indicándole que era el mejor relato de los que se habían escrito sobre el tema.

Al día siguiente, por la noche, vuelve al cabaret y Anita no está —segunda secuencia—. Había pasado el día recordando particularidades de la noche anterior y pensando en el reencuentro.

Intranquilo, por su ausencia, Daniel acude a la guía telefónica, ante la falta de comprensión decide colgar el teléfono y marchar en taxi a buscarla—secuencia tercera—. Llega a la casa—cuarta secuencia—y ante un retrato de Anita, la madre que sale a recibirle le dice que es su hija que murió hace diez años; es, entonces, cuando cobran su sentido las pistas que nos había dado (zapatos y traje pasados de moda, labios fríos, olor a tierra húmeda).

En la secuencia quinta, Daniel, al salir de visitar el Panteón familiar, se encuentra con que en el cobertizo del jardinero está colgado su abrigo. Daniel, ante la explicación del jardinero: «lo encontré el invierno pasado, sobre una cruz, en una tumba en la que siempre aparecen cosas extrañas», comprende lo que antes nos ha querido dar a entender el autor.

Smith y Ramírez, S. A., que da título al volumen, es el más extenso y complejo. Consta de un Prólogo y cinco capítulos, haciendo el quinto de Epílogo.

> «La novelita corta que da nombre al volumen *Smith y Ramírez, S. A.,* es, sin más, la vida en uno de esos gigantescos almacenes modernos donde se vende de todo: mandarinas, arte, felicidad, cacharros, enfermedades, sentimientos, detergentes. También hay impermeables. Bien. En ese almacén, hay un departamento especial para los niños perdidos en las apreturas. Allí se les recoge, se les guarda, no se devuelven. La técnica más actualizada se encarga de reglamentar su peso, emotividad, ensueños, trabajos, desfallecimientos... La novelita persigue la vida de una niña perdida para su felicidad en esa casa, un día de rebajas, y que permanece allí hasta que llegue el día de su boda. Toda la perversión que nos caracteriza hoy aparece allí—dicen—con muy buen humor. (Sí, sí, buen humor... Para bollos está el horno.)» (Alonso Zamora Vicente: *Yo escribo los domingos,* pág. 283).

Punto de partida: una niña, Ketita, se pierde en unos grandes almacenes de una ciudad monstruo de nuestro tiempo. El hecho, en sí, es trivial o al menos es frecuente que se dé en nuestra sociedad, pero el autor no se limita a una mera descripción del hecho, sino que va más allá, y mediante sucesivas enumeraciones caóticas nos introduce en un mundo—los Grandes Almacenes—del que es imposible salir, bien por lo absurdo del mundo: «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 cono-

cidas» [17], o bien porque con sentido futurista podamos entrever un régimen totalitario, mecanicista e intolerable: «Esos Grandes Almacenes pueden representar el nazismo o el fascismo en general, pasado, presente o futuro de un mundo tecnificado de hombres alineados—como en el Mundo Feliz aldohuxliano—y del que no se puede escapar, pues siempre hay alguna cosa que lo impide» [18].

«Departamento de niños perdidos», con once secuencias, constituye el primer capítulo. En él se nos presenta a los dos personajes: Ketita, la niña que se pierde, y la señora Falk, que lleva tres años a su servicio; y los diversos intentos de recogerla que resultan fallidos—todos ellos lógicos dentro del alucinante y deshumanizado mundo que se nos narra—, bien por las rebajas, bien porque pierde el turno, y un sinfín de enumeraciones. Los padres de la niña (los doctores Castex) permanecen despreocupados, ya que confían ciegamente en la organización y, podríamos añadir, en la ciencia por la ciencia.

Pasan los días, meses, y la señora Falk decide sobornar al encargado que custodia la entrada—el soborno es posible—y lo logra, descubriendo un mundo de horror y pesadilla. Esta entrada sirve de elemento estructurante con el segundo capítulo, ya que en él se nos va a descubrir el laberinto (y su horror) en que Ketita vive.

Seis meses después —«Ketita habla», segundo capítulo—, constituido por tres breves secuencias. Por ellas, nos enteramos de la muerte de los padres de Ketita (en accidente) y de las lesiones de Ana Falk. Siguen tres cartas—«está muy bien, muy bien y muy contenta», le recomiendan que diga—en las que se alegra de la recuperación de Ana, de una sonámbula y de que cumplirá catorce años el mes próximo y, por tanto, podrá salir. Pero su anhelada salida para conocer el mundo exterior ya no encuentra justificación posible ante los ojos de quienes hacen posible la organización, porque su punto de contacto exterior, Ana Falk, ha muerto.

«La jugarreta», capítulo tercero. Con su muerte, Ketita, «No lloró. No sabía cuál era la costumbre fuera de los Grandes Almacenes Smith y Ramírez, S. A.», ha perdido toda esperanza de abandonar el Departamento de niños perdidos.

Capítulo cuarto, «Día a Día». «Estreno hoy el tomo LXXXVIII de mi diario». Es la forma que más conviene a su estructura, ya que Ketita, al no poder comunicar con alguien, decide anotar en un diario su acontecer diario. (Diecisiete días registrados.) Ha habido, pues, un proceso de interiorización que encuentra su punto de salvación (después de muchos intentos y fracasos) en el amor hacia Peter—«cuando pa-

[17] EMILIA DE ZULUETA: *Ob. cit.*, pág. 200.
[18] JOSÉ ANTONIO CÁCERES: *Ob. cit.*, págs. 244-245.

rece que el amor va a realizar el milagro, ambos mueren—. En todos esos años no han logrado integrar a Ketita en el sistema y eso no tiene perdón» [19].

«El comentario», capítulo quinto, esencialmente cumple la función de Epílogo.

> «...El profesor, como decíamos, en el colmo de la justificada dicha, apretó otro interruptor vecino al oportuno. La pareja murió electrocutada.»

Al ser la materia narrada distinta a *Primeras Hojas* también lo es el punto de vista del autor como elemento estructurante. El autor aquí se sirve de sus personajes o de un narrador como trasfondo narrativo que dará paso a una forma plenamente desarrollada en posteriores publicaciones: el falso monólogo.

Técnicamente se somete a las normas de la narrativa clásica del género ficción: el narrador se adueña del relato que abandona paulatinamente para ir dejando paso al diálogo de sus personajes, éstos, en algunos casos, convierten sus diálogos en auténticos monólogos y, en otros, recurren a la forma epistolar.

El diálogo se presenta ya disociado; las personas gramaticales empleadas son la primera (singular y plural), la tercera y la segunda (diálogos y toques de atención).

En un proceso narrativo como el de Alonso Zamora Vicente el concepto de la imagen va íntimamente unido a su forma de escribir, ya que en multitud de ocasiones la imagen forma parte del monólogo, diálogo o soliloquio.

No existe duda alguna de que Alonso Zamora Vicente es un gran domeñador del lenguaje y posee—como buen observador, extraordinario diríamos—una muy aguda sensibilidad ante la naturaleza, de ahí que las imágenes aparezcan como algo propio y esencial en su narrativa [20].

> «Cuando Anita reanudaba la charla, era un viento vivo y generoso» (S. y R., pág. 9).
>
> «Olor de tierra húmeda y flores imprecisas, olor ajado, innominable, entristecido» (S. y R., pág. 10).
>
> «Va despacito, camino de la estación, entre la lluvia cobarde» (S. y R., página 19).

Como, asimismo, párrafos de gran riqueza metafórica:

---

[19] José Antonio Cáceres: *Ob. cit.*, pág. 245.

[20] Su forma y uso se oponen claramente a las teorías de Robbe-Grillet, que busca la descripción de los objetos desnuda de toda significación. Véase J. Bloch-Michel: *La nueva novela*, Guadarrama-Madrid, 1967, pág. 22.

«Me crecía la cólera desde el codo abajo, y a él le nacía una lejana noche desolada en los hombros» (S. y R., pág. 67).

«Negro todo ya, perdiéndose río adentro, profundo respiro, una estrella nuevamente tensa en la superficie ya tranquila, gradualmente endurecida, compacta soledad sobre el zumbo de la esclusa y apretándose» (S. y R., pág. 78).

En *Smith y Ramírez, S. A.*, los personajes tienden a ser héroes, dada la contextura de los relatos. Solamente los protagonistas, en el sentido clásico del término, tendrán nombre propio; los demás personajes se nos presentarán de una forma parcial y luego, a través del relato, se nos irá dando el resto de los datos directa o indirectamente.

Igualmente, hemos de destacar que de los protagonistas—normalmente dos—uno es presentado, al menos parcialmente, por el otro, y el segundo, lo es por descripción en tercera persona:

«Daniel Aguilar salía del cabaret muy contento. Quizá por vez primera en su vida lo había pasado bien. *Anita* era una muchacha deliciosa, muy distinta a las que solía convidar otras noches» (S. y R., página 9).

«Sonia no cabía en sí de puro contento. Martes ya, y pasado mañana la boda... y la tienda de cuadros, con esas reproducciones de Chagall que no le gustan a *Claudio,* este Claudio a veces tiene unos gustos... y piensa en Claudio, que vuelve de su pueblo, su último regreso de soltero» (S. y R., págs. 18-19).

Con relación a los tiempos verbales empleados el predominio del imperfecto narrativo es notorio.

Así, en «Anita» la dualidad predominante es imperfecto-indefinido:

«Daniel Aguilar *salía* del cabaret... Anita *era*... le *quedaba*... cuando Anita *reanudaba*... se *sentó* a su lado... le *pareció*... Imperfecto-presente en Pasado mañana.»

«Sonia no *cabía* en sí... se le *iba* la mano... *Sonia apretaba* el paso... y *piensa* en Claudio... que *vuelve*...»

Esencialmente el tiempo, o su noción, se nos da, preferentemente, por manifestaciones externas: la lluvia, el sol, la luna, el calor, el frío, etcétera, forjando uno de los rasgos estilísticos más característicos del autor:

«Ya llevaban un buen trozo andado cuando Daniel, entre mimo y mimo, se dio cuenta de que Anita iba a cuerpo. Hacía frío. La noche... (S. y R., pág. 10).

«Media tarde, una transparencia amarilla llenando la espera, otoño arriba» (S. y R., pág. 144).

...y quisiera yo ser bueno conmigo/en todo (César Vallejo).

Nos introduce en un mundo real—querámoslo o no—en donde pululan personas de todo tipo y condición social y con las que, a veces, a trancas y barrancas tenemos que convivir.

Significa, con su lenguaje concreto, el choque con la gente que nos rodea.

Aunque Manuel Ariza lo trata de «cuento de transición» [21], creemos que temáticamente constituye una anticipación de su quehacer posterior, y más teniendo en cuenta la anterior creación *Primeras Hojas* y *Smith y Ramírez, S. A.*, lo definiríamos como un paso adelante en su temática.

Sin embargo, desde el punto de vista técnico, conforme un oasis sin relación posible entre la anterior y posterior obra de Alonso Zamora Vicente, ya que hay una adecuación perfecta entre espacio y tiempo narrado.

La acción dura aproximadamente el mismo tiempo que invertiríamos en hacer una lectura reposada: comienza a las cuatro de una tarde de abril y cierra a las seis. El elemento tiempo, ininterrumpidamente, está presente. El autor empieza dóndonos una visión externa: «Tiempo de abril, las cuatro de la tarde», inmediatamente nos refleja el reloj de la catedral y los cuartos de hora y, a continuación, la narración se encoge y alarga bajo una trepidante sensación de tiempo:

> «¡Date prisa! ¡Van a venir!
> ¡Bueno, bueno! ¡Ya voy!» (pág. 12).

y el tiempo se adueña de la tertulia:

> «Un estallido de quietud donde el tic-tac del reloj se adueña de la sala. Parpadeo de luces. Brillos furtivos en los marcos, en las consolas. Tic-tac, tic-tac, tic-tac» (pág. 52).

El título nos da la localización espacial: el balcón, que deja paso al foco del salón «junto a la mesa camilla», en donde doña Piedad va a pasar cerca de dos horas junto con sus contertulias.

La estructura, pues, es simple: se abre y cierra con la tertulia. Fiel reflejo, por tanto, de la realidad, en la que la adecuación tiempo-espacio se fusionan perfectamente.

---

[21] M. ARIZA: «Un balcón a la plaza: cuento de transición», en *P. S. A.*, págs. 247-255.

> ...querría/ayudar a reír al que sonríe,/ponerle un pajarillo al malvado en plena nuca,/cuidar a los enfermos, enfadándolos,/comprarle al vendedor,/ayudarle a matar al matador—cosa terrible—,/y quisiera yo ser bueno conmigo/en todo (César Vallejo.)

Temática y estructuralmente queda agrupado bajo este epígrafe el resto de sus obras, tanto los volúmenes *Desorganización, El mundo puede ser nuestro* como los, ya numerosos relatos, que permanecen sin agrupar.

Con él, Alonso Zamora Vicente entra de lleno en este nuestro mundo real, en el que se detiene morosamente sobre estructuras sociales que han perdido el rumbo o su forma de vida, y se aferran desesperadamente a situaciones pasadas—la guerra civil está presente.

El tema de la guerra civil, directa o indirectamente, aparece como una honda preocupación en el quehacer creativo de Alonso Zamora Vicente. Sin embargo, no encontramos en los relatos un planteamiento previo de las causas que originaron la guerra civil, ni siquiera alusiones a los distintos frentes en los momentos álgidos de la contienda, sino que las alusiones van dirigidas a los problemas que provocó y a las dificultades que creó.

La vida presente, su forma en muchos casos, es el resultado de «algo» que ocurrió, y ese «algo» no ha sido otro acontecimiento que la guerra que dividió, una vez más, España.

La guerra—ese gran mal—que azotó España (bien para muchos) se nos muestra y se nos da desde diferentes ángulos, pero sin una determinada posición previa, y de todos ellos emana una gran tristeza conmiserativa, tanto hacia quienes comunican como hacia el receptor.

Pero en todos ellos está presente el hecho real, inamovible; se parte en ellos de un hecho real y su visión es, por tanto, muy amarga; desgraciadamente, ha sucedido. Y a partir de este momento vamos a ir conociendo por los personajes que nos hablan las miserias o ventajas que tal hecho ha proporcionado:

> «Todo el negocio se lo llevó la guerra, cuando los nacionales llegaron allí ¡pum, pam, pam! Nada. Ni el solar. Luego han hecho por allí una cárcel (Carabanchel), lo que prueba que la tierra es buena» (Siempre en la calle, *A traque barraque).*
>
> «... Yo fuera. Misiones especiales, con triple sueldo. París, Roma, Tánger, las urbanizaciones... Me relacioné. Yo tengo siempre preocupaciones sociales. Consejos directivos de esto, de lo otro, de lo de más allá. Esto es hacer patria. Es verdad que salté por encima de muchos...» (Uno es generoso, *El mundo puede ser nuestro).*

Asimismo, encontramos en los relatos de Alonso Zamora Vicente una aguda sensibilidad en los temas relacionados con la cultura—con mayúsculas—ante el estado de postración patente en que se halla.

No, no hay malignidad en su exposición sino desencanto total, y este desencanto lo expresa de la única manera posible: la insinuación irónica. Pero, ¡cuánto cariño encerrado! ¡Cuánta noble intención!, hay expresados para que volvamos la vista y recapacitemos en esas pequeñas cosas que han constituido, y constituyen—aunque algunos se empeñen en lo contrario—nuestra esencia personal.

> «Aquí somos muy científicos, eso ya está mandado retirar. La ciencia, amigo, la ciencia. Eso de la poesía era antes, cuando había genios: Campoamor, Núñez de Arce, Gabriel y Galán...» (ATB, 265).
>
> «Cervantes, cómo es posible que aún se lea a Cervantes, es absolutamente innecesario para conseguir un premio novelístico» (ATB, 125).
>
> «Se quejó... De todo, vamos, de todo. Sí, llevas razón, elogió... elogió, algo así... No me acuerdo. Ah, ya, la ley de educación» (ATB, 236).
>
> «Yo leo también aparte del *Marca* y el *Caso* el *Boletín Oficial,* es muy educativo» *(El mundo puede ser nuestro,* 48).

Todos los personajes convocados intentan salir a flote—consiguiéndolo o no—sobre presupuestos falsos y desfasados, y todo ello con el lenguaje más conveniente y real, con el suyo propio.

Es éste un lenguaje que responde a un tipo amplio de sociedad—situada en Madrid, como núcleo aglutinante—en el que la mayor coincidencia entre ellos no es precisamente la economía, o al menos bajo este prisma no nos son presentados, sino su enorme falta de educación.

El lenguaje empleado no tiene, en su conjunto, ningún matiz dialectal sino que engloba todo ese enorme mundo sin frontera alguna, y que en nuestros días aparece igualado debido al trasvase de capas sociales, y a una auténtica falta de cultura tanto a nivel individual como colectivo.

El lenguaje está lleno de modismos, giros y léxico del habla cotidiana, tanto madrileño como generalizado, y pretende ofrecer una recreación artística de la lengua más viva; ya que siempre se nos ofrece un interlocutor real o fingido que hace posible la comunicación desde el coloquio, expresión más natural—no por ello vulgar—y desde luego plenamente elaborado, aunque ahí, precisamente, radica uno de sus principales logros en la prosa: el haber elevado el coloquio a formas perfectamente válidas y de gran belleza artística.

Sin embargo, debemos dejar constancia del habla de Madrid—no, esencialmente, por madrileñismo—, sino como meta en algunos casos de mejor estabilidad económica y, en otros, como núcleo generador de corrientes, dado el influjo de su capitalidad.

«El habla coloquial de Madrid, por el prestigio de la capital y la vinculación directa con las provincias de la mayoría (¿80?) de sus habitantes está menos caracterizada, es menos exclusiva de Madrid, de lo que se cree. Las pecualiridades léxicas que ciertos autores han señalado, si no tienen una clara motivación local, trascienden pronto al ámbito urbano y provincial y se hacen patrimonio nacional más o menos aceptado» [22].

No nos es fácil sustraernos a la tentación de dar un pequeño muestreo, aunque somos los primeros en reconocer que el aspecto lingüístico, por su importancia, está necesitado de un estudio en profundidad al tiempo que abarque la totalidad, ya que estudios parciales existen.

«Lo mejor es decir las cosas a la pata la llana» (El mundo puede ser nuestro). «Pero yo, rica. Tú has tomado el número cambiado» (El mundo puede ser nuestro). «Que nanai, hombre, que las pasaste canutas» (El mundo puede ser nuestro).

Y así nos encontramos con refranes y modismos en los que el autor suple su segundo elemento, bien por puntos suspensivos, bien por el etcétera, bien con otro elemento que no cabe dentro de la estructura originaria, o por modismos tradicionales.

«No hay mal que..., etc.» (ATB).

«Ya lo dice el refrán. A carnero regalado, frénale el diente» (ATB).

«O se nace premio Nobel o se va uno a hacer gárgaras con vitriolo» (El mundo puede ser nuestro).

«Y ya sabe usted, los míos, aunque sean judíos, ea, ya no se lo digo» (El mundo puede ser nuestro).

«Todo debió andar manga por hombro, y a río revuelto...» (Me gustaba cantar).

«Ya lo dijo el poeta. Puesto que la vida son los ríos y lo que sigue, a jorobarse tocan, sí, señor» (ATB).

Del mismo modo destacamos la riqueza del léxico empleado por ser testimonio fehaciente de la masificación del lenguaje:

Y así, los *andovas* con sus *arrequives amolan, achuchan* y *avían* al más pintado. Al igual que los *bordes* y los de su *calaña* avivan su *cacumen* o *caletre* para conseguir de *bobilisbobilis* unas *beatas,* aunque sea de un *bodrio.*

«Cargar, cascar, cusqui, cutis, chic, chipem, chiripa, chismorrerías, chollos, chorrada, chubesquí, chupito, diñar, enfurruño, espichar, fardar, fetén, frioleras, fulángano, furacar, gachís, gachó, gandumbas, garulla, gilí, gilipuerteces, gris, grullos, guindilla, hortera, jeta, jeringar, jol, jorobar,

[22] E. Lorenzo: «Alonso Zamora Vicente: uno es generoso», en *Comentario de textos,* 2, Ed. Castalia, Madrid, 1974, págs. 247-282.

labia, largar, leñe, lila, lilailos, mandrias, matute, maula, memarra, morrá, naturaca, palabros, quinqué, repajolero, retrato...»

Refiriéndose al léxico y expresiones empleadas el profesor Emilio Lorenzo apunta: «Son tentadoras para el comentarista muchas voces y expresiones que ofrece el resto de la narración: préstamos y calcos del inglés como partys, bifiter (beefeater, una marca de ginebra), fueraborda (ig. out-board), convenciones "asambleas, congresos", etc., y particularidades léxicas de quien mezcla lo vulgar y popular (finolis, retratarse «pagar», chocheces, pejiguera, tele, camamas, niñatos, soleche, carota, tongo, mi menda, prepa(ratorio), propi(na), etc., y, finalmente, algunas peculiaridades léxicas del autor: memarra, mazagatos "paleto", "zafio"; chillotear, traspellados "desgraciados"» [23].

Esencialmente, con relación a sus anteriores volúmenes, representa el paso a la calle, a la anécdota más o menos encumbrada y, por supuesto, recogiendo los grandes y pequeños problemas de esa extensa capa de sociedad que se ha constituido desde la guerra hasta nuestros días: el cura, el farmacéutico, la comerciante de barrio, la solterona, el mundo de los viejos y asilados, el taxista, el obrero, el artista de circo, el emigrante, el poderoso, el encumbrado en cargos oficiales, y los jóvenes que representan a la juventud del mini, del papi, de la boite y de alguna cosa más, o esos que se pasan el año ahorrando para broncearse en las playas y vivir como los ricos, aunque sea a plazos. Y hasta, inclusive, el propio Alonso Zamora Vicente salta al ruedo, con su nombre, convocado por sus personajes.

> «Hay por ahí un fulano con unas intenciones que válgame Dios, un tal Alonso Vicente, o una chorrada así, que, en cuanto pesca algo de este tipo, ¡zas!, lo escribe, y ya sabes, se acabó lo que se daba» («La vida es dificililla», *El mundo puede ser nuestro)* *.

Especial interés merece el mundo de los ancianos, de los asilados que en Alonso Zamora Vicente sirve para presentarnos la realidad actual mediante el contraste. El contraste surge por comparación de esas pequeñas cosas que han constituido sus vidas y que no encuentra cabida en los actuales moldes que presenta la sociedad.

> «Presiento que, en mucho tiempo, éste será mi quehacer extrafilológico. Gente. Gente, hombres y mujeres que, con sus defectos aparentemente ridículos, pueden probar documentalmente que han nacido peque-

[23] E. LORENZO: *Ob. cit.*, págs. 249-250.

* «Hombre, ahora caigo. ¿Usted no conoce a ese Zamora Vicente, que escribe a veces en *Ya*, su periódico de usted? Pues a ése 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 fastidión, 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» («Todo tiempo pasado», *A traque barraque)*.

ñitos, como decía César Vallejo. Y, añado yo, por mi cuenta, también pueden probar que no han tenido nunca a nadie que les ayude a crecer» [24].

La forma clara y voluntariosa con que el autor nos lo presenta es a través de la inteligencia, por lo que el contraste produce una ironía perfectamente matizada y que, en algunos casos, alcanza el amargor de la realidad que, por desgracia, existe. El sinsabor proviene de presentar la realidad tal cual es, sin tapujos; y es la propia realidad de la situación, o situaciones, la que proyecta la ironía al lector o testigo de la situación que esté capacitado para ello.

> «Burla burlando, surge la denuncia de lo que no debería ser, la protesta insinuada o patente contra la sinrazón o la injusticia. En la realidad de su brega diaria Zamora sabe también protestar disimulando su rabia con sonrisas» [25].

Técnicamente, el narrador y las descripciones dejan paso al monólogo que quiere romper y, significativamente, lo consigue en diálogo. El falso diálogo—soliloquio—, lleno y matizado de una gran riqueza léxica, el hablar de la calle, configura en estos volúmenes su última, de momento, faceta artística-estilística.

La técnica empleada es, a la vez, sencilla y no fácil de conseguir: para que exista diálogo es necesario que se den el emisor-receptor y la comunicación, pero al no existir comunicación el posible diálogo queda roto y con él se desvirtúa el receptor particular que queda universalizado en el interlocutor. Así, en sus relatos, siempre está presente el emisor, que habla a un supuesto receptor que, a su vez, no emite.

> «Porque, distintamente al famoso monólogo de la señora Bloom o de sucesores como Faulkner, nacidos en monólogos, éstos de *A traque barraque* (y el uso lingüístico lo manifiesta) son diálogos que la no-recepción ha conducido a monólogos. De ahí su valor connotativo de incomunicación en un ámbito tan aparentemente comunicado» [26].

Mención especial merecen los siguientes procedimientos:
Presentación de personajes con vínculos familiares:

> «Y *mi Facundo, mi hombre,* quién va a ser Facundo. ¿Aún no sabe usted que *mi esposo* se llama Facundo?» *(ATB,* pág. 42).
>
> «¡Fausto, rediez, te estoy hablando!, ¿no? Pues entonces... Tú, repasa; *tú, Miguelón*... y *la Fátima*» *(ATB,* pág. 165).
>
> «Yo me vine dos años después para comprarme piso y casarme, que me esperaba *la Rafaela,* mi novia» *(Desorganización,* pág. 13).

---

[24] ALONSO ZAMORA VICENTE: *Ob. cit.,* pág. 285.
[25] R. LAPESA: *Ob. cit.,* pág. 335.
[26] ANTONIO PRIETO: «Desde una narración de *A traque barraque*», en *P. S. A.,* pág. 260.

Apócope de los nombres propios y acumulación de fórmulas sociales en su presentación:

> «El, cualquier mañana se levanta y se pone: Tú, Dina (Dina es Claudina), ¿sabe? Pero hace así de bonito, Dina, Dina... De siempre» *(ATB,* pág. 72).
>
> «Oiga, dígale usted a ésa; cómo se llama ésa: ah, sí, Margarita, pues Margarita, señorita doña Margarita» *(ATB,* pág. 50).

Formas estereotipadas, auténticos imperativos morfológicos, que cumplen la función de interjecciones y que constituyen «muletillas» de lenguaje en la sociedad de hoy.

> «Oiga, no me diga; mira, rica; vamos, hombre; pues, sí, señor, sí; ya lo sé», son formulaciones de frecuente uso y que sirven para introducirnos en la narración.

Y, asimismo, la distorsión de la sintaxis tradicional, incorporando lo coloquial como elemento aglutinante y el empleo de palabras nada «bellas» en sentido tradicional.

> «Sí, sí, y me acaricia, me sigue paseando su sonrisa por encima, tibia y vecina; qué importa que ya no haya tranvías, que hace mucho tiempo que los han quitado, y todos: Carmela, qué dices, cómo largas esas *chorradas;* el que ha entrado no es quien tú esperas, sino el huésped (¿se da cuenta?, el huésped, un representante de electrodomésticos). No hay *pipa* que valga. Huele a gas, que está el hornillo estropeado y nos vamos a atufar...» *(El mundo puede ser nuestro,* pág. 176).

Y para terminar, retomamos lo que ya en diversas ocasiones se ha dicho aplicándolo al realismo español: «Este tomar como materia prima del arte la realidad inmediata, no sólo en su aspecto físico y externo, sino también en lo moral y humano, es la base del llamado realismo español, concepto engañoso que va, estéticamente, mucho más lejos que una pura reproducción de lo aparente».—*JESUS SANCHEZ LOBATO. (Virgen del Coro, 20, 4.º-1. MADRID, 27.)*

LA UNIFICACION EUROPEA: MALOGRO DE UN IDEAL ORTEGUIANO

Los aciertos intelectuales de Ortega son de una trascendencia indiscutible y muchos de sus conceptos, elaborados hace decenios, siguen imponiéndose no sólo por el prestigio del gran pensador español, sino también por la fuerza de la realidad misma. Así como un solo ejemplo,