

ALONSO ZAMORA VICENTE Y LA TRADICIÓN POPULAR DE NUESTRA LITERATURA

Leonardo ROMERO TOBAR
Universidad de Zaragoza

La controvertida noción de «literatura popular»

Aunque la idea de «poesía popular», es una construcción teórica de los pensadores románticos, su perfil distintivo frente a la «poesía artística» —es decir, su identificación con las notas de ‘naturalidad’ y ‘espontaneidad’— ya había sido señalado por los humanistas del Renacimiento, Michel de Montaigne, por ejemplo, cuando escribía: «La poésie populaire et purement naturelle a des naïvetés et grâces par où elle se compare à la principale beauté de la poésie parfaite selon l’art»¹. Desde tan lejanas especulaciones, la idea de «poesía popular» —tanto vale, la de «literatura popular»— ha generado una bibliografía cuantiosa en campos tan diversos como la filología, el folclore, la etnografía, la sociología, la antropología cultural... En lo que a la filología se refiere ha sido uno de los puntos más controvertidos desde el historicismo del XIX, y por lo que toca a la filología hispánica todos sabemos cómo Menéndez Pidal fijó en esa idea uno de los pilares de su interpretación de la literatura castellana —recuérdese la conferencia de Oxford de 1922²— y, en torno a sus precisiones conceptuales posteriores —la idea de *tradicionalidad*— han girado muchos de los trabajos de la Filología hispánica durante casi un siglo³.

1 M. De Montaigne, «Des vaines subtilitez», *Essais*, Paris, Garnier-Flammarion, 1969, I, 371. R. Menéndez Pidal recordó este texto en las páginas que dedicó a discutir las nociones de «literatura popular» y «literatura tradicional» en *Romancero Hispánico*, Madrid, 1968, I, 11-58.

2 «Poesía popular y poesía tradicional», reimpresa en *El Romancero, teorías e investigaciones*, Madrid, Páez, 1928 y en *Los romances de América*, Austral, vol. 55, 1939.

3 Precisiones sobre las nociones pidalianas de «tradicición» y «tradicionalidad»: Wolf-Dieter Lange, «El concepto de tradición en la crítica literaria de Don Ramón Menéndez Pidal», *Actas del Coloquio hispano-alemán Ramón Menéndez Pidal*, ed. W. Hempel y D. Biesemmeister, Tübingen, 1982, 150-171. J. Caro Baroja, «Tradicición: revisión de acepciones», *Palabra.sombra equívoca*, Barcelona, Tusquets, 1989, 153-167. Michael Nerlich, «Toward a Nonliterary Understanding of Literature», AA. VV., *Literature among Discourse. The Spanish Golden Age*, ed. W. Godzich y N. Spadaccini, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1986, 62-81. Catherine Brown, «The Relics of Menéndez Pidal: Mourning and Melancholia in Hispanomedieval Studies», *La Coronica*, 1995, 24.1, 15-41. María Cruz García de Enterría, «Popular», AA. VV., *Diccionario de literatura popular española*, ed. J. Álvarez Barrientos y M^a J. Rodríguez Sánchez de León, Salamanca, ediciones Colegio de España, 1997, 258-260.

«Leer despacito» la obra de Alonso Zamora requiere, por supuesto, repasar esmeradamente las páginas del filólogo, del crítico y del fabulador. Pero frecuentar esta jugosa biblioteca con un mínimo grado de aprovechamiento requiere simultáneamente una atención inteligente a todas las circunstancias que rodean la escritura de nuestro admirado maestro y, entre esas circunstancias, no son las de menor calado las que se dieron durante sus años de aprendizaje. Zamora Vicente, estudiante en la mítica Facultad de Letras en el Madrid de los primeros años treinta y asiduo en el Centro de Estudios Históricos de la calle de Medinaceli, montó su andamiaje intelectual y científico en el marco de la filología positivista e historicista, marco al que se sumaría la fresca lección de la entonces innovadora crítica estilística y los más fascinantes estímulos de la creación artística de un tiempo histórico fecundo, el de los experimentos artísticos de las vanguardias. Él ha evocado los nombres de los maestros que más honda huella ejercieron en su persona: Tomás Navarro Tomás y Ramón Menéndez Pidal, por modo eminente. En un vívido apunte —por supuesto, imaginado— Zamora Vicente ha reconstruido lo que debió de ser la excusión dialectológica de 1911 en que don Ramón y sus colaboradores —Navarro Tomás, Américo Castro, Federico de Onís, Martínez Burgos— recorrieron el occidente peninsular a la búsqueda de romances y rasgos lingüísticos del dialecto leonés. Aquí está insinuado lo que, en el correr de los años, sería práctica frecuentadísima de nuestro don Alonso:

Hoy, al ver esos nombres unidos moviéndose por la tierra leonesa a la caza de formas populares de vida, de la intrahistoria, se entiende un poco más la profundidad de los afanes noventayochistas, Y también me atrevo a pensar, empujado por la historia subsiguiente, que ya entonces se plantearían las disensiones y las diferencias posteriores, que en algún caso, llegaron a ser rotundas y definitivas. Un tira y afloja de opiniones dispares sobre los sonidos dialectales, o sobre los objetos de la artesanía popular, los romances o las adivinanzas, o sobre la actitud de los guardianes de archivos e iglesias»⁴.

Nuestro filólogo aprendió las técnicas de los maestros y prosiguió sus inquisiciones por las rutas de la investigación dialectal refinando sus indagaciones con la exactitud implacable del investigador lingüístico y el antropólogo cultural. En términos programáticos ha sostenido en numerosas ocasiones la ineludible relación de los estudios etnográficos y los dialectales; por ejemplo, al reseñar en 1947 el libro que Julio Caro Baroja había dedicado a *La vida rural en Vera de Bidasoa* sostenía el valor y la necesidad de este tipo de trabajos que «contribuyen a dar una visión total o casi total de la vida en sus más variados y sentidos aspectos»⁵. Y, por descontado queda, en sus estudios monográficos sobre diversas hablas locales ha reiterado este propósito integrador⁶.

4 «Tomás Navarro Tomás», *BRAE*, LIX, 1979, 413-431.

«Quizá el *chapuzarse de pueblo* de que hablaba Unamuno tan tozudamente nos sirva para explicarnos la dedicación de Menéndez Pidal a la transmisión tradicional. ¿Qué canta el pueblo?, se preguntaba Unamuno en *En torno al casticismo*. Pues ahí está el romancero exhumado y vivo, y están los primeros paseos que un español ha dado por su tierra para perseguir un dialecto: El habla de Lena de sus años muy mozos. O el rehacer las rutas cidianas. Y tantas cosas más» (A. Zamora Vicente, «Una ojeada al magisterio de Ramón Menéndez Pidal», *La Torre*, XVIII-XIX, 1971, 143-163).

5 *Ínsula*, 15, marzo, 1947, 5-6.

6 «Estas líneas constituyen el anadamiaje lingüístico de un futuro trabajo sobre la cultura rural albaceteña («Notas para el estudio del habla albaceteña», *RFE*, XXVII, 1943, 23). «Las características humanas y sociales del lugar pueden verse en el trabajo que apareció en 1953». «Más sobre Asturias (Léxico de la cestería popular)», *RDTP*, XXXII, 1976, 579.

Entre el modelo historiográfico que sostiene el **popularismo** esencial de la literatura española y la investigación científica de campo que labora sobre el hablar y el vivir cotidianos de las gentes anónimas de los más variados rincones se afirmó la personalidad profesional de un madrileño que había conocido en sus años de infancia y primera juventud una vida ciudadana transida de usos y costumbres asentados en una sociedad escasamente industrializada. Todo ello —y su sensibilidad y su inteligencia!— abonaron un colosal interés por las formas de vida de la cultura popular y por su reflejo en los textos literarios, es decir, por la «tradición popular de nuestra literatura», un interés que ha manifestado a lo largo de toda su carrera. Notables predecesores había tenido en este empeño —escritores del «98» como Unamuno y Azorín, investigadores y críticos de la generación anterior como Alfonso Reyes, José Fernández Montesinos, Eduardo Martínez Torner...— y, en cualquier caso, el maravilloso clima literario que cuajó en esa tendencia artística de la vanguardia española que se ha denominado «neopopularismo».

No es de hoy ni de ayer la identificación de «literatura española» y «arte popular»; en las querellas doctrinarias de la Ilustración⁷, en los programas culturales de los polítics románticos, en la visión de la cultura española de los más genuinos hispanistas del XIX (Ticknor por modo excelente), en la pedagogía institucionista, en la doctrina esencial, en fin, de la llamada «escuela filológica española» se ha reiterado esta *opinión establecida* con un fogoso acopio de testimonios⁸. Zamora Vicente no se ha sustraído a una concepción que casi puede considerarse una «visión del mundo» colectivamente compartida. «En ninguna parte —escribió en 1964— podremos encontrar un cuerpo de poesía tan colectivo y nacional como el romancero, ni tan dotado de delgadísimos matices como el Cancionero tradicional, ni un teatro nacional, sangre y voz del pueblo que lo vive, como el de Lope de Vega»⁹.

Y en otros textos de varia intención ha sugerido proyectar la ecuación canónica hacia las creaciones individuales de los escritores del XX; «pueblo en Baroja, en Azorín, en las *Comedias bárbaras* de Valle-Inclán (... en) Solana, como el envés del 98» y antes en Benito Pérez Galdós, en José María Gabriel y Galán, y después, ya cercado al ámbito de la intimidad, en Camilo José Cela, en María Josefa Canellada¹⁰... No es caso de establecer aquí y ahora la extensa nómina de autores clásicos y modernos para los que Zamora reserva el atributo caracterizador de lo *popular*, pero sí es de justicia distributiva hacer patente que, en cada ocasión en que formula este aserto, lo matiza seguidamente con una precisión importante, propia de un enamorado ferviente de las hablas vivas y de un practicante convencido de la crítica estilística.

Es, por lo tanto, imprescindible reparar en que las hablas cotidianas —«bla, bla, bla, bla», «cháchara», «labia», *voces sin rostro*¹¹— constituyen la materia sobre la que indaga nuestro

7 Si bien Zamora Vicente no ha sentado plaza de «dieciochista» —¡esta pereza mental de las especializaciones que nos aqueja!—, debe observarse cómo sus primeros estudios, cronológicamente hablando, se centraron en Forner y que, de vez en cuando, aparecen citados en sus páginas Sarmiento o Jovellanos, ilustrados de tanta enjundia para filólogos y antropólogos.

8 Muy prudentemente Menéndez Pidal, al recapitular los que él consideraba «Caracteres primordiales de la literatura española» (introducción a la obra dirigida por Guillermo Díaz-Plaja *Historia General de las Literaturas Hispánicas*, Barcelona, Barna, 1949, I, pp. XV-LIX) prefería hablar de «arte de mayorías» ya que la atribución del «popularismo» a la literatura española «suele ser muy mal entendida, equiparándola a *vulgarismo*, lo cual es desacertado, pues el *pueblo* a quien se dirige el artista, no tiene nada que ver con el vulgo (...)» (ob. Cit., p. XXIV).

9 «Reflexiones sobre la nivelación artística del idioma», trabajo de 1964, reeditado en *Lengua, literatura, intimidad*. (Entre Lope de Vega y Arniches), Madrid, Taurus, 1969, 51.

10 *Lengua, literatura, intimidad*..., pp. 100-101, 123, *Voz de la letra* (Madrid-Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1958, 80-81, 72-75, 188-189; prólogo a J. M^a Gabriel y Galán, *Antología poética*, Mérida, 1984.

11 Es el título del libro de relatos publicado en Madrid, por la casa Espasa-Calpe en 1989.

estudioso de la literatura española y también nuestro inventor de ficciones verbalizadas. «Quiero, antes de nada, advertir que no voy a caer en la chillería llana de recordar el pueblo a la manera romántica. No me interesa ese pueblo que obra por pasiones embrolladas. Eso se queda definitivamente enclaustrado en discursos de circunstancias. Necesito al pueblo como colectividad de cierta discreción en el sentido cervantino¹². Y yo pienso ahora en la colectividad creadora de la lengua».

Esta contundente afirmación responde a una convicción personal de nuestro autor, la de la *lengua como amalgama* de innumerables posibilidades expresivas en la que se manifiesta —cuando existe el impulso— el hecho creador individual. El último texto que acabo de citar corresponde a un precioso trabajo de Zamora sobre lo popular en el teatro de Lope¹³, trabajo en el que, además de volver implícitamente sobre las muchas páginas que ha dedicado al Fénix, sistematiza sumariamente el repertorio de componentes de la cultura popular que pueden ser rastreados en el teatro lopeco: refranes y frases hechas, romances y cancioncillas tradicionales, adivinanzas y trucos lingüísticos, esquemas narrativos, mitos, tópicos folclóricos, referencias a usos sociales propios de las culturas populares, rasgos de las hablas familiares y marginales. Todo un programa de investigación que se manifiesta con acopio de textos oportunamente aducidos. Más aún. El registro de este repertorio de rasgos puede perseguirse en otros clásicos del siglo de Oro (Santa Teresa, Juan de Valdés, Cervantes, Tirso) a los que Zamora Vicente ha sabido leer en la confluencia de lo culto y lo popular...

Pero, en mi opinión, el texto en el que Zamora Vicente expone con mayor claridad sus ideas sobre el discutidísimo y complejo asunto de la «literatura popular» no es ningún trabajo de crítica literaria, ni siquiera de índole filológica —no parece que la haya interesado escribir textos de sonora teoría literaria—, sino en un escrito divulgativo en el que explica a los lectores la función y sentido de la cerámica popular en los tiempos de una sociedad post-industrial. En este artículo Zamora desvela, una vez más, su amor y su mucho saber sobre las piezas de alfarería —tanto las procedentes de talleres anónimos como las ejecutadas por las manos de un notabilísimo artista individual— y, a vueltas de un informe sobre la pervivencia del humilde arte de los alfareros, dictamina con precisión lo que fue el fundamento teórico del culto renacentista a lo popular —con el *dictum* de Terencio al fondo— y entre los románticos —a la búsqueda del mito de lo absoluto—, para concluir proponiendo una más fórmula funcional y sencilla de aproximación a las manifestaciones folclóricas: «Hay que acercarse a lo popular en cuanto que funciona como un elemento más de la sociedad en que estamos insertos, con sus vaivenes, sus aciertos y sus fracasos»¹⁴.

Pero este artículo me parece singularmente significativo porque en él podemos apreciar cómo el alertado sentido histórico y la fina observación social de nuestro estudioso le conduce, más allá de las ironías sobre los ornamentos visibles en «los salones aburguesados de algunos intelectuales», a una sabia distinción entre lo que sea la «tradición popular» y todas las manipulaciones artísticas que palpitan debajo de las «popularizaciones». Por ello estima que la cerámica era, a la altura del año 1980 fecha del artículo, «la manifestación más valiosa del arte popular. La más sana, la mejor conservada, y a la vez, la más capaz de modificaciones y adaptaciones, de evolucionar sin perder los valores tradicionales». Para afirmar, acto seguido que la «poesía popularizante» de Lope, de Lorca, de los poetas del 27 era «una poesía falazmente popular, que

12 Es alusión al pasaje quijotesco muy querido por don Alonso: «El lenguaje puro, el propio, el elegante y claro, está en los discretos cortesanos, aunque hayan nacido en Majalahonda» *Quijote*, II, cap. XIX).

13 «Una mirada a lo popular en el teatro de Lope de Vega» (p. 16) en AA. VV., «*El castigo sin venganza*» y *el teatro de Lope de Vega*, R. Doménech (ed.), Madrid, Cátedra, 1987, 15-30.

14 «La cerámica popular», *Los Cuadernos del Norte*, 3, agosto-septiembre de 1980, 11-20.

devuelve al pueblo lo que de él recibió, enriqueciéndolo con nuevos ángulos, nuevos hallazgos expresivos». Extraordinaria lección de rigor conceptual sobre el tema y también de independencia de juicio, liberada de la beatería intelectual que reitera sin acribia las estimulantes hipótesis de los maestros acreditados.

La presencia de materiales de la «literatura popular» en los textos de Zamora Vicente

Las penetrantes y numerosas páginas que Zamora Vicente ha destinado al análisis de los textos clásicos de la literatura española no eluden el considerar en ellos la presencia de los materiales caracterizados como propios de la cultura popular: poesía, proverbios, adivinanzas, cuentecillos, aires musicales, léxico. Una pormenorizada revisión de las anotaciones hechas por el editor del *Poema de Fernán González*, de las obras teatrales de Gil Vicente, de Lope de Vega, de Tirso de Molina, de los textos narrativos y escénicos de Valle-Inclán, de novelas de Cela arrojaría testimonios probatorios de lo que acabo de sostener. Sólo unos pocos ejemplos.

Comentando una escena del *Don Gil de las calzas verdes* escribe: «Tirso empleó el viejo ritmo de la cancioncilla con una finura extraordinaria. La sombra del cantarillo es para él como un escudo que le protege contra lo anecdótico». Precizando un pasaje del *Marcos de Obregón* observa que «en el episodio africano nos encontramos con sucesos que pertenecen a la tradición oral. Todavía hoy, entre los cuentos populares marroquíes se cuenta el descubrimiento de un ladrón —importante ladrón— haciéndole decir a un tordo la frasecilla *Fulano lo robó*. El cuento es archiviejo». O indicando un eco intertextual en dos endecasílabos de la canción IV de Garcilaso («Y para más despacio atormentarme! llévame alguna vez por entre flores») señala que «corresponde a una cancioncilla popular, con el mismo aroma que las de Lope o de Tirso años después, cancioncilla ya recogida en el libro de Pedro Alberto Vila, *Madrigales (...)*, publicado en 1561, y que el lector moderno tiene al alcance de la mano en un lugar tan recóndito como el *Cancionero* de Pedrell»¹⁵.

La experiencia cultural de quien tuvo una infancia repartida entre los veranos campesinos y la acogedora urbe capitalina, crecida con materiales de aluvión cultural, ha quedado retratada en las *estampas* literarias que conforman libros como *Primeras hojas*, *Examen de ingreso* y *Suplemento literario*. En estos relatos la luz de la memoria ilumina abundantes prácticas sociales que suelen estar identificadas con manifestaciones genuinas de la cultura popular. Los viejos alojamientos para viajeros —«Mesón del Segoviano, Posada del Dragón, Albergue de los Cuesta»—, las devociones supersticiosas —«Y el corro, conmovido, lagrimones disfrazados de compasión, compra, aprisita, tierra de Belén para los tiestos, no se marchitarán nunca las flores, y espinas de las zarzas del Pretorio, de donde sacaron las de la corona del suplicio de Cristo, y trocitos de madera del taller de San José (...)»—, y las mascaradas del «Carnaval» y el regocijo rural de la «Feria en Tendilla» o la emoción de «Música en la calle» traída por «Ciegos en la esquina»¹⁶. El simple conocimiento de estas venerables prácticas culturales sirve para distinguir generaciones y semblanzas humanas: «Seguro seguro que dirán *darling* a cada paso, quizá frasecillas hechas en francés, campeonas del coantró con yelo, del bifiter y la píldora, hablan de judo y esquí, de Bertolucci y de Passolini, recuerdan sus viajes *charter a París (...)*. Bla, bla,

15 Las citas primera y segunda corresponden, respectivamente, a *Presencia de los clásicos* (Madrid, Austral, 1951) pp. 39 y 121. «Una mirada a lo popular en el teatro de Lope de Vega», art. cit. en nota 14 (lo ha recordado V. García de la Concha en su introducción a *Examen de ingreso*, 1991, p. 11).

16 Las citas corresponden, respectivamente, a «La camioneta» y «El peregrino» de *Examen de ingreso*, los títulos aludidos forman parte de *Examen de ingreso* («Carnaval» y «Ciegos en la esquina»), *Suplemento literario* («Feria en Tendilla») y *Primeras hojas* («Música en la calle»).

bla, bla. Le digo que unos verdaderos genios para los anuncios en los solares. Pero estos tarugos se quedan de un aire sise acercan al Hábeas de Camuñas, o ven la noche sanjuanera en cualquier sitio, o el toro enamorado en Benavente... Si serán... Qué sé yo cómo llamar a estos cenutrios»¹⁷.

Entre estos usos resistentes en el recuerdo del escritor se enredan, en ocasiones, las referencias a manifestaciones de la vieja literatura popular que todavía palpitaban en el Madrid del primer tercio del siglo XX. Por de pronto, los «pregones», aquellos «gritos de Madrid» que dibujó Juan de la Cruz en el XVIII y que todavía resonaban en el sencillo tráfico mercantil de un familiar mercado callejero. El niño de *Primeras hojas*, por ejemplo, confiesa que «desde la cama aprendí a descifrar en los ruidos de la calle, en los pregones repetidos, en el matiz de la luz, el brillo de un mueble o de un baldosín, si hacía frío o no, si iríamos o no a la Parada»¹⁸. El relieve fónico de los pregones suscita todo un tratado de geografía fonético-musical en el artículo «Pregones (Primavera en la calle)» donde el escritor anota como al desgairre la naturaleza «tradicional» de estas manifestaciones: «Los pregones son una artesanía, como la cerámica o como el encaje, celosamente entregados de padres a hijos»¹⁹.

No menos evocadoras son las «aleluyas» descritas con imagen impresionista en *Primeras hojas*: «La aleluya era para nosotros un simple color». Aquellos pliegos de tan rancia estirpe en la cultura popular que eran recortados por los niños para tirar en las procesiones. «Las aleluyas bajaban, indecisas, un distraído vuelo sin orden, locas alejándose, súbita elevación luego, vacilantemente hundiéndose en la siesta olorosa»²⁰. Inundan también los espacios madrileños letras de canciones, éxitos del decimonónico «género chico», de los felices cuplés de entreguerras o de las más modernas melodías americanas; pero estas presencias musicales no son sino meros avatares modernos de las tradicionalmente estimulantes letrillas de la lírica tradicional y de los romances, los «romances siempre»:

Por cualquier sitio del dilatado mundo hispánico, el romancero se ofrece hoy a nuestros oídos como la manifestación más pura de lo patrimonial idiomático, verdadero exponente de un imperio espiritual, sin fronteras ni resquebrajamientos en su andadura íntima²¹.

Lo *idiomático* siempre, como campo de investigación y como realidad vital y jugosa en la que se palpa el existir de los seres individuales y de los grupos; lo *idiomático* como «stoff» de la creación literaria y de la literatura popular y, como ocurre en los romances, la «lozanía de la tradición hispánica»²².

La literatura popular en la obra creativa de Zamora Vicente

A nadie pueden caberle dudas acerca de la significación de nuestro autor en la narrativa española de la segunda mitad del siglo. Dieciocho volúmenes de relatos publicados entre 1955 y 1998 son la prueba cuantitativa. La cualitativa se ha ido tejiendo en una cadena de juicios

17 «Un único recuerdo», de *Tute de difuntos*, Santander, La isla de los ratones, 1982, 76.

18 Ob. cit., 20.

19 Ob. cit., 38.

20 *Primeras hojas*, 47-51. La evocación del movimiento de los papeles de colores de esta página contrasta con la descripción estática que *La desheredada* galdosiana ofrece de un taller donde se imprimen estos pliegos.

21 «Los romances siempre», *La Nación* (24-I-1954), reeditado en *Libros, hombres, personajes*, Madrid, coloquio, 1986, 18.

22 De la reseña a la edición del *Romancero de Nuevo Méjico* (*Ínsula*, 113, mayo, 1955, 7).

críticos coincidentes en afirmar la calidad artística de su prosa y la riqueza humana del universo de ficción que contienen sus invenciones²³. Sólo me detendré en señalar cómo también en esta vertiente de la actividad de nuestro admirado amigo se refleja su intensa y peculiar concepción de la literatura popular.

Para empezar el último tramo de mi intervención, una palabra sobre los títulos de los libros. «Buscar un título a un libro» no es asunto baladí; los rótulos elegidos para cobijar los ensayos críticos, cuando no son simplemente descriptivos, cumplen la función deíctica que define todo un programa de trabajo crítico-literario: *Presencia de los clásicos*, *Voz de la letra*, *Lengua, literatura, intimidación*, *Libros, hombres, paisajes*. Del mismo modo, los títulos de las colecciones narrativas responden al estímulo de la comunicación inmediata, a la frase hecha y coloquial que aparece en el rubro de volúmenes como *Un balcón a la plaza*, *A traque barraque*, *Hablan de la feria...*, *Cuentos con gusano dentro*.

La titulación de los relatos breves daría para un sabroso ejercicio de análisis rítmico en el que sería preciso destacar la abundancia de secuencias rítmicas de arte menor (títulos de cinco sílabas como «Cena con Laura», de seis como «Dentro de la niebla», «Música en la calle», de siete tal «Cuando resuena el tango» «Otoño en Salamanca» y octosílabos del tipo de «Murió con las ruedas puestas»). El eco cinematográfico al que alude el último título es un guiño al séptimo arte que se repite en otros muchos casos referidos a los más diversos asuntos; algunos, tributo pagado a la literatura químicamente pura —«Chucho, el memorioso», «Soltero, soltero»²⁴...—.

Mayor implicación en las pautas de la cultura popular manifiesta la organización de los relatos recogidos en algunos libros en los que el lector puede seguir el sucederse de las estaciones, de las fiestas votivas, del calendario de la vida tradicional. Este es el caso de *Examen de ingreso* y de *Historias de viva voz*²⁵.

Claro está que el apresto de cultura popular que da un cuerpo más compacto a la narrativa de Zamora Vicente es el riquísimo caudal de recursos lingüísticos de todo tipo que permea su fluida prosa. Las abundantes letras y los aires de canciones popularizadas, la copiosísima fraseología establecida —«maneja la frase proverbial de mano maestra» dijo Cela—, el léxico-índice de usos de la cultura patrimonial, las referencias, en último término, a ese universo en peligroso trance de extinción, deberían ser sucesivos capítulos de una indagación sistemática que aquí no hago porque en parte ha sido ya efectuada y confío en que se concluya satisfactoriamente. Con toda seguridad, los resultados de los análisis que propongo confirmarían lo que desde otras perspectivas críticas se ha venido diciendo en relación al arte narrativo de nuestro escritor: su capacidad para crear figuras que hablan, en monólogo o en diálogo, y que devuelven al lector las «mesmas vivas aguas de la vida», —lo digo con palabras de Santa Teresa visitadas por Antonio Machado.

23 Aunque la prosa ficticia de Zamora no es el asunto de esta comunicación, no quiero dejar sin un escueto comentario la técnica de la enumeración caótica que esmalta pasajes de sus narraciones en los que se manifiesta la representación catalográfica de las más variopintas realidades; se trata de una variante de lo que Leo Spitzer denominó en su día el «estilo bazar» y que, en nuestro autor, se manifiesta tanto en la descripción de los «almacenes» frecuentados por sus personajes (*Smith y Ramírez, S.A.*, Valencia, 1957, pp. 81-82) como en aquellos momentos que sintetizan todo un universo, como esta síntesis del comercio madrileño representado en las novelas de Galdós: «Rescoldo galdosiano de fontaneros, paragueros, ebanistas, horticultores, vaquerías, modestas casas de huéspedes, herbolarios, talabarterías, anticuarios, quizá en esa casa de aire deslucido vive algún prestamista. Una multitud ya arrinconada, ahí, al margen de la vida» (*Lengua. literatura, intimidación*, p. 89).

24 Homenajes a Borges en el primer caso y Azorín, en el segundo («Cerrera, cerrera» del libro *Castilla*).

25 Han señalado la organización interna del círculo temporal del año García de la Concha para *Examen de ingreso* (ed. cit., m) y Sánchez Lobato para *Historias de viva voz* (en la introducción a *Narraciones*, Madrid, Castalia, 1998, 84-85).

Las palabras vivas liberan unamunianamente a los personajes de las narraciones de nuestro autor: «Tus personajes ya no son tuyos, se han liberado de ti a fuerza de hablar, son ellos los que te arrastran, los que juegan contigo!». Esta situación —advertida por los comentaristas de su obra narrativa— nos enfrenta con uno de los procedimientos más radicalmente innovadores de la narrativa contemporánea, sí, pero, al mismo tiempo, nos devuelve uno de los rasgos más llamativos en la tradición de la literatura española de veta popular: el empleo del coloquio como modo de creación de los entes ficticios. Recurso capital en la *Celestina*, en *La lozana andaluza*, en la *Dorotea* y en el Galdós maduro, el Galdós que veía en el diálogo de los personajes novelescos «la forja expedita y concreta de los caracteres». Y el habla a viva voz, el coloquio interminable, la oralidad, en definitiva, constituye la marca indiscutible de esa compleja realidad que llamamos «literatura popular».