

# Sección de Notas

## LENGUA Y EVOCACION EN "PRIMERAS HOJAS", DE ZAMORA VICENTE

A Luis Alberto Ratto.

En la narrativa española de hoy, salvo alguna excepción de valor indiscutible, literatura un tanto fácil, absorbida por algunos amagos de argot y de lengua coloquial, Primeras hojas es un libro que no debe pasar inadvertido al paladar de la hora, pues significa, todo él, insobornable autenticidad estética. Por esto es libro que, cerrado sobre sí mismo, escapa a la lectura interesada por el artificio argumental y que obliga, so pena de no entenderlo, a curiosear en el mundo infantil con el niño y el autor, y a entontecerse con ellos sufriendo el mundo de los mayores. Exige, como todo verbo auténtico, penetrar en él y, con sensibilidad, dejarse llevar. Fiel expresión de una cosmovisión contagiosa, lengua exacta y rica en hallazgos estilísticos, esto es, en suma, Primeras hojas, de Alonso Zamora Vicente (1). Y ello justifica nuestra presentación y somero análisis.

### I. DEL ÁLBUM A LA NARRACIÓN

Del "manejo de recuerdos familiares" que, "amontonado, se ordena en el álbum de fotografías" (VR., 11), nacen las hojas primeras de Zamora Vicente como un esfuerzo por revivir el pasado. En el primer relato del libro, Viejos retratos, parece hallarse el secreto íntimo de la narración y, evidentemente, constituye el toque primero que desata la memoria y la encauza.

El autor recuerda "la lección ante el álbum" con presentes históricos que nos sumergen, sin vacilaciones, en aquellos días de la evocación familiar; la "voz tibia, cansada, que va haciendo la presentación" utiliza en las notaciones rápidas los indefinidos y describe, a veces, con imperfectos, Zamora Vicente, con ojos y emoción de niño, como delatan los adjetivos y las comparaciones, habla de aquella biblia familiar:

Se le cuida amorosamente, con un rito celoso. Se acoplan las fotografías en el libro de piel suave y olorosa, con broche doradito. Como

---

(1) Zamora Vicente (Alonso): *Primeras hojas*. Madrid, Insula. En adelante citaremos los relatos que contiene el libro, dentro del texto, por las siguientes siglas: *Viejos retratos*, VR; *Mañana de domingo*, MD; *La primera muerte*, PM; *La vuelta de los toros*, VT; *Música en la calle*, MC; *Tarde en Rosales*, TR; *Aleluyas*, AY; *Pesadillas*, P; *En el huerto*, H; *La Casa de Campo*, CC; *Alucinación*, A; *De visita*, DV; *Escapado*, E; *Tarde de cine*, TC; *La Verbena*, V; *Veraneo*, Ver; *Colegio*, C; *Polichinelas*, Pol. El subrayado de los textos que citemos será nuestro.

un devocionario. Otras veces es tan sólo el álbum sencillo, lazo en el lomo, papel transparente y crujidor entre las hojas. (VR, 11.)

*Sin embargo, en esta misma evocación del álbum familiar, a la hora de recoger las impresiones todas, se nota una clara insatisfacción ante aquel "triste regreso pálido":*

Resurrección fugaz, charla inútil de sus caras definitivamente sonreídas, imposible reajuste con el ajeteo de cada instante, leve sentimiento que se esfuerza por hacerse vivo entre distintas angustias opresoras. Cuando se cierra el álbum otra vez, un suavísimo hielo enmudecido se acomoda sobre sus páginas, apresándolo. ¡Qué silencio delgado, tenso de músculos que mantienen, tercos, su postura, bajo el lento amarillo creciente de los años! Toda la vida agolpada en la frágil cartulina, sin primavera ni otoño, luz inmóvil, blandamente poblada en el recuerdo. Cada foto que se observa es sorprendida en el vago sobresalto de reiniciar su gesto de álbum, un poco muerto ya también, recelando disgustar y que la quiten. Otras imágenes, cada vez más próximas, vienen empujando, oprimiendo desde su oscuro origen de múltiple Contax, *pic-nic*, montaña, traje de baño, fiestecitas de club, a las venerables faldas abundosas, tontillo de raso, mantillas, la foto-estudio de "A la ilusión. Príncipe Pío, 50; Madrid, 1880". Y una amable ternura mantiene en su sitio la vieja cartulina (¡quién será, qué ojos tan grandes, me recuerda a alguien que no acierto, seguramente, olía a pachulí!). Sí, ya no importa la cara, la pasajera identificación, sino la presencia de esa tarde alegre del retrato, vanamente eterna ya, y ajándose. (VR, 15-16.)

*Esa conservación un poco muerta ya, de sonrisas y gestos que se defienden pertinaces de la pátina del tiempo que borra y reemplaza, siempre necesitada de la voz presentadora para vencer el silencio, necesita ser superada. El tiempo, con su esponja atrevida, aparece por todas partes: en el "amarillo terroso de la lámina", en la "leyenda borrosa de fotógrafo" (VR., 11), en la "fecha que ya no alcanzamos a leer" (VR., 12), en "el lento amarillo creciente de los años" (VR., 15). Y ya no se recuerda bien sino a "las tías y tíos más jóvenes" (VR., 12), a los que aparecen en nuevas imágenes de circunstancia que quieren reemplazar a las viejas—y sobresaltadas—fotos de estudio (VR., 15). Pues parece que hasta las fotografías mismas adquieren un temblor temerosas de ser reemplazadas por el tiempo.*

¿Cómo revivir ese "manejo... amontonado" (VR., 11), esas "caras definitivamente sonreídas" (VR., 15) y prestarles un movimiento vital? ¿Cómo librar las imágenes del "suavísimo hielo enmudecido" que se acumula entre las páginas del álbum apresándolo (VR., 15) y prestarles nueva voz propia? ¿Cómo salvar, en fin, esa presencia "vanamente eterna ya, y ajándose" (VR., 16)? Toda esa "vida agolpada en la frágil cartulina, sin primavera ni otoño, luz inmóvil, blandamente poblada en el recuerdo" (VR., 15) se salvará como "devuelta memoria y reestrenándose", según dice Zamora Vicente al entregar el libro a sus hijos Alonso y Juan.

Los participios pasivos no van a servir ya al acabamiento con su acción acabada, sino a una voluntad revitalizadora con su acumulación definitiva; los participios activos no servirán al tiempo destructor, sino, con sus virtualidades, a la vida; los gerundios revivirán, lozano, el movimiento, evitando, precisamente, el envejecer. La dedicatoria de Zamora Vicente encierra, en gran parte, el nuevo procedimiento: "devuelta memoria y reestrenándose", en el adjetivo participial que conserva y el gerundio que desplaza de nuevo,

imaginativamente, lo vivido y recordado por entre los años del pasado hasta el presente mismo en que se evoca. Y ya en las últimas líneas del texto citado aparece—oscuro al coincidir el presente del habla con el de la narración—el coloquio que ha de prodigarse en el libro vitalizando las figuras amables que vuelven con su voz propia. Así, el libro entero, cuyo marco narrativo está constituido por Viejos retratos—él, niño, aprendiendo en el ayer entrega sus memorias—está finamente construido. Una conciencia literaria, atenta siempre, desde el género y las estructuras hasta una lengua dulcemente modelada y con singular acierto, está puesta al servicio de la evocación.

## II. LOS TIEMPOS VERBALES Y LA EVOCACIÓN

El intento estético de revivir el pasado mediante la evocación literaria se manifiesta claramente en la utilización de los tiempos verbales. En Primeras hojas la estructura temporal de los relatos es variada y finamente construida.

La narración propiamente dicha está a cargo de los presentes históricos. El libro entero se instala decididamente en el ayer—ya veremos que no sólo se instala—a base de los presentes históricos que se emplean al iniciar la primera estampa (Viejos retratos). En particular, unas veces, empieza la inmersión definitiva con el presente histórico, luego de haber utilizado imperfectos en una narración descriptiva (2). Es más, con una clara construcción simétrica, los imperfectos descriptivos, que presentan in fieri la acción pasada, inician la presentación de cada hecho hasta que los presentes históricos se hacen cargo de la evocación de cada uno de ellos, añadiendo al movimiento imaginativo de los imperfectos una cierta presencia temporal. Así ocurre la combinación hasta tres veces en un mismo relato: Música en la calle y En el huerto (3).

Cabe destacar, entre los empleos que se hace de este tiempo, el que está ligado a los momentos de mayor emoción—el de terror y el espanto infantiles, por ejemplo—, en Pesadillas y Alucinación. En estos casos, la actualización que se cumple—algo más que inmersión en el pasado—no se debe solamente al propósito evocativo general, sino a una real exigencia del recuerdo fuertemente emocional que trae el pasado al presente para re-vivirlo.

Como se puede observar, estas combinaciones y preferencias temporales—y la casi total ausencia del indefinido narrativo—obedecen a un intento evocativo y de actualización sentimental (4).

El presente sirve, como es natural, para las breves evocaciones directas, o para concluir un relato como en Mañana de domingo. Otras veces, los límites se tornan imprecisos en el afán por actualizar el ayer y no sabemos si es un presente

---

(2) Otras veces esta instalación ocurre luego de una narración en indefinidos que simplemente anotan los hechos—el autor usa muy poco de ellos—como en La primera muerte y Escapada.

(3) Tal como se observa en Viejos retratos, en De visita y Polichinelas, desde el primer momento se empieza con el presente histórico. A veces, la narración termina con este tiempo: La primera muerte, Alucinación, Escapada y La Verbena. Comienzo y final de algún relato lo emplean Tarde en Rosales y En el huerto. Y se utiliza exclusivamente este tiempo en La vuelta de los toros, Tarde de cine, Veraneo y Colegio.

histórico o real el que finaliza el relato (Viejos retratos y De visita). Además, el presente del coloquio—conservado intacto en su expresión directa—llena de vida estas arquitecturas verbales hasta llegar a producir una confusión en los límites temporales. En estas últimas observaciones se hace evidente el triunfo estilístico de la prosa de Zamora Vicente, pues romper con la inflexibilidad de los límites temporales era la condición indispensable para revivir el pasado.

Cada relato de Primeras hojas es una unidad estética completa en sí misma que exige un análisis particular para poder descubrir los recursos estilísticos de que se vale el autor en el ejercicio de mover, con una vitalidad inusitada, las imágenes de la memoria. Se comprenderá que nuestras obligadas generalizaciones empobrecen el objeto artístico observado. Las observaciones que aquí presentamos sobre los tiempos verbales son, apenas, una invitación al análisis minucioso.

### III. OTRAS FORMAS VERBALES Y EL PROCESO "IN FIERI"

En su afán de dar vida imaginativa a las estampas del recuerdo, Zamora Vicente acude a otras formas verbales para hacer uso de sus posibilidades estilísticas.

El infinitivo verbal, con su acción fuera del tiempo, le sirve, a veces, para eternizar el momento que ha ido describiendo. Además del imperfecto descriptivo, de la prolongación del movimiento con gerundios y la caracterización mediante el participio pasivo, intemporal es el remate de la visión con el infinitivo:

Me recogía entonces a un poyo de la iglesia, y desde allí los miraba, mi padre asintiendo o levantando los hombros, manos a la espalda, el cura con un brillo siempre igual en cada pliegue de la sotana, leves, acordados, altos en el tranquilo caminar. (MD, 19.)

O, desde su narración en presentes históricos, enumera intemporalmente—como Manrique—las acciones:

Por fin, nos vamos. Se prepara la tartana en el parador. Contemplo el ajetreo de aquel patio, olor de cuerdas, levantar los varales para uncir (¡tú, ayuda!), ver los aparejos de la jaca cerca, un sonar de cascabeles, tocar la collera, la silleta, los tiros, la cincha, prodigio tras prodigio, y ya aprenderás a hacerlo tú estos meses. (Ver., 109-110.)

Nos agrupamos todos para abrir la puerta, oír ese chirriar donde se guardan la noche y la lluvia, empujar la media hoja sobre las hierbecitas renovadas, y entrar. (H, 62.)

Su descripción, necesitada de adjetivos, recurre repetidamente a los participios pasivos débiles buscando poner de relieve la riqueza de la acción que en ellos se acumula acabada: "Y hay un perfume agolpado, encendido, de día bueno, inmóvil tranquilidad absoluta, toda rosas y cielo solos, mientras mi padre arregla la rama maltrecha" (H., 63). "Una frescura recogida, viento húmedo, árboles altos, profundos, de una seriedad enmudecida" (CC., 68).

(4) Además de las utilizaciones del imperfecto que ya hemos visto al hablar de los presentes históricos, hay que reparar en las estampas *Mañana de domingo* y *La Casa de Campo*, donde este tiempo toma a su cargo la descripción de la estampa toda. Algunas veces aparece para echar una mirada general, sintética, a los hechos, que después se desarrolla con otros tiempos: *Alucinación*, *De visita*, *Veraneo*.

El autor aprovecha los participios activos para ayudarse con toda la virtualidad de acción contenida en ellos, e intentar el movimiento: el bullente la-grimeo (pág. 26), el ruido ardiente de los pájaros (pág. 40), el terror naciente (pág. 48), la mano larga, crujiente (pág. 56), el ruido (pág. 58), la frescura (página 65), la admiración (pág. 84), la nuca del monigote (pág. 125) crecientes—este crecer opuesto al “amarillo creciente de los años” (VR., 15)—, la huyente pesadumbre (pág. 59), el quedarse vacilante (pág. 63), los cascabeles resonantes (pág. 124) y el lancinante acoso de dudas (pág. 123).

La prosa de Zamora Vicente busca una captación viva del movimiento y acude para ello a los gerundios. La acción misma en su devenir encuentra en ellos su cabal expresión con un inconfundible sabor a Garcilaso. Por cierto que las funciones son múltiples: desde el gerundio puro—o sintácticamente liberado de su función adverbial—hasta la función adverbial; la colocación sintáctica de él, desde el orden gramaticalmente estricto hasta la colocación final que deja en libertad el movimiento prolongándose. Las combinaciones con otras formas verbales es lo que mejor permite, por contraste, contigüidad o paralelismo, ver el movimiento parcial y limitado o el sucederse libre e ilimitado. Abundosa de gerundios, la prosa de Zamora Vicente, teñida siempre de una profunda melancolía, alcanza a triunfar en su captación del devenir rememorado.

Merecen especial atención los gerundios de final de frase. A veces, como en los momentos de expectativa ante la enfermedad del tío Gregorio, en Pesadillas, proliferan:

Le trajeron un gran rato después, le acostaron; el pecho subía y bajaba de prisa bajo las sábanas con un ruido lejano y confuso de grifo con aire, de lavabo vaciándose, algo frío y asqueroso a la vez, con mezcla de metales, y cayéndose. (P, 56.)

Y continúa con los gerundios finales: ahogándose, consumiéndose (pág. 56). Ante los castigos de la tía Rosa, el niño, atemorizado, concluye una frase acumulando dos gerundios: acechando, golpeando (pág. 56). Luego el autor narra la pesadilla en presentes históricos con abundancia de gerundios. Se observa el mismo fenómeno en los momentos de tensión cuando el fantasma se va acercando en Alucinación, mientras se esfuerza el niño por no tener miedo, disimulando (pág. 74).

Aparece también en la pintura del mundo calidoscópico y de expectativa de La Verbena y Polichinelas y en la recolección final de Veraneo.

Pero la posición final del gerundio alcanza una definitiva prolongación del ayer cuando aparece abriendo—mejor que cerrando—un final de estampa: así la imagen del recuerdo vive ajándose en Viejos retratos (pág. 16), las cerezas del sombrero de Elisa están, entre los dedos, destiñéndose en La primera muerte (pág. 27), el olor de la leña, que lo llena todo, va ahondándose en Música en la calle (pág. 40), se regresa del paseo bajo el cielo oscureciendo (pág. 46) en la Tarde en Rosales, o de la Casa de Campo se está siempre regresando (Casa de Campo, pág. 71). Luego del temor, el corazón está tranquilo, ordenamente y palpitando en Alucinación (pág. 78), o las horas de cine se recuerdan dilatándose (Tarde de cine, pág. 97). Añádase a todas estas observaciones la indeterminación temporal de los finales de Viejos retratos y De visita, aunque en este último los gerundios con que concluye el relato no están en posición libre. Así se puede comprobar en qué medida el conjunto de procedimientos estilísticos de Zamora Vicente ha logrado romper los inflexibles límites del tiempo en su

evocación al envolver, inclusive, el presente real con la acción del gerundio prolongándose a partir del pasado. En cierta manera, tanto la frase coloquial directa con su presente intacto, como el empleo de los gerundios constituye, dentro de la arquitectura temporal, una eficaz urdimbre viva, de actualización, gracias a una sabia disposición estética.

La descripción del pasado gana, con los gerundios, una fuerza imaginativa inusitada mediante la prolongación de la acción del quehacer, del juego o de las sensaciones: "Los chicos andamos trajinando" (H., 64), donde el gerundio adquiere mayor eficacia gracias a la contraposición temporal entre los imperfectos que venían describiendo y el presente histórico de la frase. Y nos bastará con algunos ejemplos más: "Caminamos todos sin un orden en los grupos, cambiándonos al andar, entrecruzando las conversaciones" (TR, 41), "Las aleluyas bajaban, indecisas, un distraído vuelo sin orden, locas alejándose, súbita elevación luego, vacilantemente hundiéndose en la siesta olorosa" (AY., 51); "Mañana fresca, esperanza ilusionada de volver a empujar, por la tarde, los caballitos pequeños, gozo del aire en las piernas colgando, y deslizándose" (V., 102); "Cuando llegamos al oscurecer, el río suena entre los árboles, un ladrar de perros escoltándonos" (Ver., 110); "Suena la campana para el descanso, todos se apretujan y agolpan, gritando" (C., 119-120).

Ya hemos visto al hablar de los infinitivos alguna combinación de estos procedimientos. Púedese añadir aquí, recordando la conservación muerta de las cosas y la acción del tiempo destructor de que hemos hablado, el efecto contrario—anunciado por el autor desde la dedicatoria del libro—, que adquiere un perfil nítido en la descripción de las patinadoras: "serias patinadoras para acá y para allá, silenciosas, irrefrenablemente lanzadas, y volviendo" (TR., 45), donde sobre el participio pasivo que adjetiva e inmoviliza, se desarrolla—luego de la coma que refuerza la contraposición—el lento y creciente movimiento de vuelta con el gerundio.

#### IV. EL COLOQUIO

En las páginas de Zamora Vicente vive el coloquio sin mengua. La sensación auditiva de la voz rememorada viene con la frase viva del habla cotidiana que se conserva intacta y sugerente en la evocación literaria. Así como una voz tibia hace la presentación de las fotografías del álbum (VR., 12), muchas cosas suenan a la voz, ligeramente rota, del tío Gregorio (P., 59). Si el coloquio aparece en Viejos retratos entrecomillado y entre paréntesis, con límites claros—salvo al final del relato—, luego ha de liberarse en las otras estampas llenándolo todo.

Unas veces los decires se traen con el verbo dicendi y dan lugar a la abundancia del que charlativo y de la y reiterada de la narración infantil:

Elisa pasa siempre cuando trabajamos, y una vez y otra, y dice que hagamos tal y cual dibujo, y que si un jarro o una flor, y que si no sabemos hacer más que círculos y cuadros, y que si patatín y que si patatán, y Miguel dice que es tonta, y qué cosas tiene, y que no hace falta mandar tanto, y qué se ha creído, y ella grita y dice que se lo va a decir a papá, y que siempre la están insultando, y yo creo que no, y que es verdad que pasa mucho y que no somos malos. (H, 64-65.)

*Pero lentamente se va independizando en el libro el coloquio directo:*

Y al entrar en casa eran los gritos de Elisa, *dónde te has metido, qué botas traes, pareces un golfillo*, mientras mi padre se preguntaba dónde podría haberme puesto las botas así... (MD, 20.)

Elisa no se cansa de dar recomendaciones, cada ocurrencia, que si los libros de Paco, que si las zapatillas viejas, *a ver quién va a llevar esta bolsa*, y Dorotea y Fernando cargados a no poder más, y Miguel que no quiso llevarse estas cosas en la moto, *y no me rompáis ese tiesto*, y mi padre con sus tijeras de podar recién compradas... (H, 61.)

*Muchas veces la presencia del coloquio se indica mediante el signo ortográfico de los dos puntos: "Nos acercamos corriendo, y: Dorotea, distraiga usted al niño por allí" (PM., 25); "Más campanadas en el reloj del banco. Contesta el de Correos. Vámonos, me estoy cansando, y: calla, niño, y dónde quieres que vayamos, todo está cerrado" (VT., 31). O se deja entre puntos unas cuantas frases coloquiales:*

*Paseo de Rosales, largo sosiego al sol, mediada la inverniza. Vamos a Rosales, porque has sido bueno, no te has revolcado en el suelo, no has hurgado en los cajones. Según Elisa, es premio concreto a no haber revuelto en sus postales. (TR, 41.)*

*Pero, como ya se habrá podido advertir en los textos citados, el coloquio se libera y logra entremezclarse en la enumeración caótica—bajo el signo poético de César Vallejo—, en la dislocada síntesis poética de la mentalidad infantil, fielmente evocada por el mayor, que empieza a construir su mundo:*

Calle de Don Pedro adentro (no te metas en los charcos) ya se oían los soldados, y otra vez a reconocer uniformes, y montañas, y aquella vuelta del río, *y dame la mano para cruzar, allí hay un sitio*, y otra vez a trepar por las verjas, *sables en alto, campanadas de las once*, y, a la vuelta, *¿veremos a don Juan?*, *y cómprame de eso*, *y hoy no salió el rey, estaríaabajando*, *y no pases la mano por la pared*, regreso ya hoy... (MD, 20-21.)

*Y ya no se sabe hasta qué punto alguna y pertenece al coloquio mismo o a la narración. A veces, el coloquio mismo termina por confundirse perdiendo sus límites temporales de presente en el presente histórico de la narración:*

Podremos ir a la Casa de Campo. *Siempre preguntando dónde está la casa, que no se ve, no hay más que árboles*, y ahora verás. La Casa de Campo, un jardín muy grande, donde no entran más que el rey y su familia. (CC, 67. Cfr. VR, 16; PM, 24; VT, 31; MC, 35; H, 63; DV, 80; Ver, 106.)

*Mediante el coloquio, el autor logra caracterizar situaciones y actitudes: "Un pantalón nuevo, las botas recién limpias y muchas veces cuándo nos vamos", en primer día que se va a la escuela (C., 116); "y se enternece, y me aprovecho para cómprame barquillos" (TV., 32).*

*El coloquio revitaliza el pasado trayendo el mundo de cosas y personas unido a los decires y logra dar un carácter dramático a la narración, tal como la arquitectura verbal de los relatos con su tendencia a la descripción y a la actualización del pasado nos ofrecía este mismo carácter. Aparecen las contraposiciones del diálogo—sin la estricta disposición formal de éste—entre la criatura pre-*

guntona que busca saberlo todo, y pide y escucha y los mayores que lo desatienden, le riñen y le prohíben: "Cruzado el río, ¿por qué pasa tan de prisa el puente? No se ve nada; es que sólo hay una vía, no preguntes tanto, otra vez la lentitud de la cuesta arriba" (PM., 24); "Hay tormenta, llueve grueso, me acuerdo del sombrero de Elisa, ya lo habrán recogido, hombre, no te pongas tan pesado, vamos a la capilla a rezar por mamá. Bueno, vamos, pero me siguen apretando los zapatos..." (PM., 26).

Yo no sé lo que es un chalet y lo pregunto, otro pescozón, y no haces más que molestar, qué chico éste, qué impertinente, otro día no te traigo, después que está una aquí toda la santa tarde de pie derecho sólo por él. (VT, 32.)

De esta manera, cuando el niño ha huido de casa, libre ya, al sentirse lejos de los mayores, se sabe libre de sus voces: "Qué bien, estarse escuchando todo el crimen, sin oír detrás a Elisa, que tiene miedo, su vámonos, ya está bien, es tarde, pero ¿no te cansas? Todo esto es mentira" (E., 87-88).

A veces, la proliferación del coloquio, presente bajo todas las formas que hemos ido apuntando, en la enumeración caótica de decires, acciones y cosas, es asombrosa: así en Música en la calle (págs. 38, 39 y 40) y Tarde en Rosales (páginas 42-44). Puede también observarse que dos relatos se inician directamente con las frases coloquiales: "Estos chicos andan delgaduchos, es bueno salir al campo, en el pueblo estarán bien, habrá que mandarlos" empieza Veraneo (pág. 105); "Este niño, siempre aquí metido, nunca va a ser hombre de provecho, te irás al colegio con tus hermanos. Al colegio" inicia la estampa Colegio (pág. 115). Con las voces, pues, se inicia el recuerdo.

## V. UN NIÑO DE FONDO Y SUJETO

Es el hombre, naturalmente, quien trata de reconstruir el mundo de aquel niño que ha sido él mismo—y que vive en él—, e indudablemente acierta—con las limitaciones mismas de su experiencia vital y literaria—en la expresión exacta de la visión infantil.

Cómo no ver la lucha del niño en el diálogo con los mayores—siempre insinuada por las frases coloquiales—; el niño que pregunta y a quien nadie sabe responder por qué puede haber un general pequeñito (TR., 42), el que pregunta, en voz baja, al padre, temeroso de inquirir por algo pecaminoso (MD., 20).

El niño no sabe qué cosa es eso de los tiempos "malos" de hoy (VT., 31); en sus ansias de naturaleza libre, no acierta a descubrir por qué una calle de Madrid, "donde no hay río, ni una presa con piedrecitas de colores, ni la blandura del montón de paja en la era, tibia en la noche desplegada", es mejor que el pueblo (Ver., 112). El niño no reconoce al rey, a quien sólo conoce por las fotos de los periódicos, ni discrimina entre las imágenes hieráticas de los reyes, todas iguales (MD., 17 y 18), ni distingue El Escorial en lontananza (MD., 19). No deslinda la realidad de la imaginación y pregunta qué se dicen los soldados, sables en alto, que no se baten (MD., 17-18), o se identifica con el criminal del relato callejero que también se escapó de casa siendo niño (E., 89).

Aparece el niño en su aprendizaje de uniformes (MD., 18) y aprendiendo, desde la barandilla del Viaducto—con una descripción animista y de comparaciones ingenuas—, "nombres de iglesias altas, de calles retorcidas, de rinconcillos" (MD., 18-19). Como también aprende "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 hace frío o no, para ir, o no, a la Parada (MD., 20).

El niño vive con la evidencia de un mar de prohibiciones al ver y escuchar (MC., 36 y 39); se angustia ante las prohibiciones que trae, a la espalda, la tarjeta de entrada a la Casa de Campo (CC., 68); dice "casi mejor no ir" ante tantos encargos y prohibiciones antes de marchar al pueblo (Ver., 106).

Reina un profundo sentimiento de dolor cuando se sabe al margen de los mayores, casi como un estorbo; es un cierto tono de amargura que se revela al decir: "Siempre hoy con esa historia de que soy pequeño" (PM., 26). A la muerte de la madre, adivina "quién sabe si tampoco otras cosas ya nunca más" (PM., 27). Y el novio de Elisa lo reemplaza en el cariño de su hermana (TR., 41-42). Cuando huye de casa lo hace porque se siente "rodeado de vacío" (E., 85). En Veraneo, excluido de la conversación debido a su edad, dice: "Y siento cómo me desprecian de repente y de acuerdo, esa desatendida quemadura de estar estorbando" (pág. 108). Mirado desde el niño, alto ha de ser el adjetivo que caracterice lo sobrecogedor, lo lejano (MD., 19); PM., 25; P., 54; CC., 67).

Por ello, aquel recuerdo cariñoso para quienes llenaron su inagotable sed de ternura. Frente a la tía Rosa "que no se sonreía nunca" (P., 53) y que, con malos tratos, va a causar sus pesadillas, están otros personajes que le prestan un lugar en su cariño. "Mi padre me llevaba a todas partes" evoca, y, en presente, confiesa: "Anda ceñido en mi recuerdo a todos los pequeños placeres de mi infancia" (MD., 17); con él supo del aprendizaje sabroso y él le animó a vencer los temores (A., 77). Muchas cosas le suenan a la voz viva, ligeramente rota, del tío Gregorio, quien compartía con el niño las aventuras (P., 54). El pequeño sentía muy cerca, táctil, el cariño de la tía Plácida: "Palabras, saludos, a mí no me dice nada, pero noto su mano cerca, con una caricia cuidadosa, y su pregunta inevitable: Bueno, y ¿tu padre?..." (DV., 80); es aquélla la tía que se acercaba al mundo infantil de sus sobrinos: "Da igual que toquemos o no las paredes, acabará por decirlo, y nos llevará a lavarnos, contenta, jugando ella también" (DV., 79). Así también la mano del tío abuelo: "y el andar, inclinadísimo ya, del tío abuelo, temblón, un bastón de bambú cubano para apoyarse, y su mano acercándose a mi cabeza: cómo te pareces a tu abuelo, galopin" (Ver., 110).

Una profunda y dolorosa melancolía gana al mayor que evoca tratando de superar por el camino literario el "triste regreso pálido" del álbum, la presencia del retrato "vanamente eterna ya, y ajándose". Al final de Mañana de domingo, confiesa: "Regreso ya hoy sin paisajes ni colores, viento lejano, incorporado definitivamente a la vida, acumulado silencio total y despacioso" (página 21). Y al iniciar Música en la calle, nos dice:

Cuando me asomo al balcón de la casa paterna pienso que voy a tirar una moneda. La moneda que yo echaba siempre a la calle para el hombre de la música. Ya no está enfrente el quicio oscuro, con columnas, donde se solía poner el ciego del violín. (MC, 35.)

En las pocas evocaciones directas, el mayor vuelve a ver con nitidez imaginativa y emocional el ayer (DM., 20; H., 61) en "la planicie increíble del recuerdo" (H., 65), y quedan las imágenes "ya para siempre" (Ver., 110). Con angustia dice que "el balcón se queda otra vez vacío en la memoria, desierto, dilatándose, la moneda en mi mano ansiosa, y la tía estará peinándose, quizá cantando, sola en su cuarto tan grande" (DV., 84) sin aclarar—pues no sabe

mos si la memoria es del niño que acaba de abandonar la casa de la tía, o del mayor—, en el maridaje emocional, si el final del relato se sitúa en un presente real o histórico. Y un grito, el único de todo el libro, da de lleno en la clave: "Allí donde yo planté un retoño del olmo grande y prendió—si existirá, Señor—" (Ver., 113).

El libro responde a una íntima necesidad de conservar el ayer, guardar con celo avaricioso la niñez, presente eterno, el reino que le duele perdido—"éramos verdaderos reyes", dice en casa de la tía Plácida (DV, 81)—para encomendarlos a los hijos, en cuya niñez trata de recuperarse. Su nostalgia dolorida se delata, pues, desde la intención primera y busca título, dedicatoria, epígrafes—el "cuánto va a dolerme el haber sido así" del epígrafe final—y marco narrativo. Y se adivina detrás un dolor humano que sospechamos suprapersonal, cuyo secreto esperamos que nos revele su voz poética algún día.

El mundo infantil, por virtud propia y aliento creador, se torna poético en Primeras hojas, adquiriendo, a veces, ritmo de verso—algunos los hay clásicos de medida—, sobre todo cuando se llega a la universalidad estética, a la reflexión de síntesis sobre las imágenes del ayer, como en el final de Viejos retratos, o en el ritmo entrecortado y plástico de La Verbena. Quizá esté de fondo la palabra poética de Juan Ramón en el ritmo cortado y en la mirada amorosa, y, quizá, la prosa modernista, intensamente poética, de Gabriel Miró.

Detrás de las enumeraciones caóticas, siempre hay un niño que mira a través de ellas, sorprendido, ordenando su mundo con las síntesis y dislocaciones poéticas de las oraciones coordinadas y yuxtapuestas. Siempre hay un niño detrás de las construcciones polisindéticas. Y con estas construcciones sintácticas, este cosmos ilógico del niño llega a alcanzar límites proustianos en Pesadilla—en este rescate del tiempo tiene mucho que ver Proust—, y en las angustias de la dolorosa insatisfacción física que turba al niño en Colegio.

## VI. EL ACIERTO DESCRIPTIVO Y LOS TEMAS

Y tanto como una lengua prestada a la evocación y dócil al espíritu virginal del niño, tenemos, en Primeras hojas, una acertada elección y descripción de los objetos sobre los que posa su mirada llena de experiencia el autor a través de la pupila del niño, sujeto de la vivencia.

Evitando las funciones relacionales—y su abstracción racional, por tanto—, la descripción de un retrato es presentada como un cuadro impresionista, coincidiendo, en parte, con la fotografía vieja y borrosa, tal vez llena de fuertes contrastes de luz y sombra: "Las tías-abuelas, innumerables, los ojos crecidos, una mantilla sobre el peinado alto, flores en el busto, y una borrosa leyenda de fotógrafo al pie" (VR., 11-12). Sólo al final de La primera muerte, el niño adivina vagamente las proporciones de la tragedia—la madre ha muerto—en ese andar revuelto de la casa que se describe:

Todo anda revuelto, todos hablamos solos sin saber por qué, viene mucha gente, por qué me querrán llevar todos a sus casas aunque esté descalzo, y no me atrevo a preguntar por ella, adivino que hoy no se merienda, quizá no se va a merendar ya nunca más, quién sabe si otras cosas ya nunca más. (PM, 26-27.)

Una pincelada de color ilumina la descripción de La vuelta de los toros: "Sol amarillo del atardecer, a lo largo de la calle de Alcalá" (VT., 29). Una

caracterización rápida y eficaz de ruido aparece en *Música en la calle*: "Y un ruido ardiente de pájaros en la calle, y pregones..." (pág. 40), donde la sinestesia da en el meollo de la experiencia infantil. Y se capta con precisión el movimiento en *Tarde en Rosales: las patinadoras*, "irreflexiblemente lanzadas y volviendo" (pág. 45) y en *Aleluyas*: "Locas alejándose, súbita elevación luego, vacilantemente hundiéndose en la siesta olorosa" las Aleluyas (pág. 51). Y la caracterización metafórica—con un sabor a sensación interna, a cenestesia—: "un bando de pájaros sale, susto rápido, de los árboles" en la estampa *En el huerto* (pág. 62). En esa misma, los "crisantemos, blancos, amarillos, con su aire estúpido, despeinados bajo la lluvia" (H., 66).

En *Alucinación* se sorprende una actitud: los niños se acercan a la puerta "cobardemente valerosos" (pág. 77). Se precisa el matiz en los "amables empujones" del portero en *De visita* (pág. 80). Allí mismo las "criadas sigilosas que aparecen, ponen en pie lo que hemos volcado torcido y se esconden como orilla fría y en zigzag" (pág. 80). Se acierta con la posesión furiosa del niño: "aprieto mi moneda de oro con fuerza, hasta el límite del daño" (DV, 84) y con su pequeña heroicidad "guardando valientemente el asiento en primera fila" (TC., 93).

Zamora Vicente acusa el aturdimiento de placer, en *La Verbena*, que hace escuchar: "un sonido ya lejano en un sur inalcanzable" (pág. 100). Caracteriza a los chiquillos recitando, en coro y en voz alta, la tabla de multiplicar: "ninguno oyendo la propia voz, matemáticamente desterrada" (C., 120), y el mundo de la ficción en *Polichinelas*: "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" (pág. 124).

Los temas principales y secundarios elegidos se deben a una mirada amorosa que comulga con todo lo que llama la atención al niño: la música, los juegos, la naturaleza libre, y las cosas misteriosas por viejas, o llamativas por nuevas; y llevada y traída la mirada por la valoración espiritual del niño, de la que se dice alguna vez:

Los libros raros, los disfraces inesperados, el tren hecho con las sillas del recibimiento, pasillo adelante, todo se gastaba y consumía entre gritos obstinados. Era ya cercana la noche, el momento en que salían el Coco o Camuñas para imponer silencio con su fiero prestigio. (A, 73.)

El enfoque de *La primera muerte* al presentar, frente al dolor de los mayores, la enorme minucia del dolor del niño al que le aprietan los zapatos, quien sólo al final adivina vagamente—sin darse cuenta exacta de la muerte de la madre—las proporciones de la tragedia; las tensiones de espanto en *Pesadillas* y *Alucinación*; el reino, mitad regalo y curiosidad satisfecha—aunque siempre creciente, mitad vacío y mutilación, en la casa de la tía Plácida de la estampa *De visita*; la aventura de la fuga, brutalmente dolorosa—de neorealismo cinematográfico—frustrada por la ironía de las limitaciones materiales: falta de dinero y hambre, falta de pan en la bolsa, y el regreso obligado en *Escapada*; aquella revelación final en *Polichinelas* de la muerte que azota los muñecos, brevemente vivos en la escena—violento contraste—cuando todos, cadáveres, ya sin la viva alegría de la ficción, se guardan en la cesta, son los más estupendos aciertos de objeto y de expresión en *Primeras hojas*.