

LOS CUENTOS DE DON ALONSO

Emilia de ZULETA
Academia Argentina de Letras

Hace años que vengo leyendo los cuentos de don Alonso y he procurado ser una lectora cómplice de sus ejercicios narrativos, pero más aún, respetuosa de su sentido ético, de sus ideas sobre el mundo y la gente, de su ternura irónica y comprensiva. Hoy vuelvo sobre ellos y, para comenzar, recordaré que don Alonso comenzó su obra de narrador en Buenos Aires, entre 1948 y 1952, cuando era Director de nuestro Instituto de Filología, y fue convocado a colaborar en el diario *La Nación*.

«Yo escribo los domingos», aclararía varios años más tarde y, de hecho, fueron muy productivas aquellas jornadas puesto que pronto colaboraría en *Buenos Aires literaria* y en *Azul de Montevideo*. En 1955 publicará su libro *Primeras hojas*, un conjunto de relatos cortos, a veces estampas, dentro de las formas del cuento lírico, entre lo narrativo y la expresión subjetiva.

En ellos, tiempo y espacio se entraman inextricablemente para dar testimonio del Madrid de la década de los veinte a los treinta, entre la primera y la segunda infancia, y de su propio tiempo psicológico y espiritual. Para aquel chico su casa apenas le servía de punto de partida y de regreso, pues los ámbitos preferidos eran la calle y la vida ciudadana, la vuelta de los toros, las procesiones, las verbenas, los parques, las plazas, los huertos suburbanos y el pleno campo de los veraneos.

El narrador asume la perspectiva del adulto para sintetizar la experiencia vivida que se convierte en sustancia lírica. O bien se sumerge en el mundo evocado rescatando imágenes sueltas, notas impresionistas yuxtapuestas al discurso mimético de varios personajes y, de este modo, logra la fusión de sujetos que sirve eficazmente a la síntesis lírica.

Complementario de aquel primer libro puede ser considerado *Examen de ingreso; Madrid años veinte* (1991), en cuyo prólogo Víctor García de la Concha aclara acertadamente que Zamora Vicente no añora aquel tiempo como mejor, sino que lo evoca con «con una agrídulce mirada desnudadora»¹.

Un segundo momento de la narrativa de Zamora Vicente corresponde a los relatos aparecidos entre 1955 y 1957 y reunidos en su libro *Smith y Ramírez S.A.*², escritos en siete tardes de

1 García de la Concha, V., «Prólogo» a *Examen de ingreso; Madrid años veinte*, de A.Z.V., Madrid, Espasa-Calpe, 1991, págs. 13 y 16.

2 Zamora Vicente, A., *Smith y Ramírez, S.A.*, Valencia, Castalia, 1957.

domingo, como él mismo los define³. Todos ellos son, en un sentido amplio, relatos fantásticos, en cuanto remiten a una metarrealidad. Y pueden ser identificados dentro de los universales semánticos» de que hablaría T. Todorov en su *Introduction a la littérature fantastique*: la mujer fantasma, seductora y mortal, el doble o la anticipación utópica son elementos esbozados de crítica social.

En esta ocasión me detendré brevemente en uno de aquellos relatos, la novela corta que da título al volumen. *Smith y Ramírez S.A.*, los «grandes almacenes, el orgullo de la ciudad y el remedio de la ciudad», pueden haber tenido su inspiración en la gran tienda por departamentos de Buenos Aires, Gath y Chaves, pero más aún anticipan genialmente los actuales «shopings», los «no lugares» contemporáneos. Tienen, además, notas que los acercan al castillo kafkiano, universo con sus propias leyes, las del absurdo que afecta a todas las categorías conocidas. Allí se pierde una niña, Ketita, y aunque su niñera la busca, debe permanecer hasta que crece y se casa. El día de su boda, un botón, apretado por error, electrocuta a los novios. El tema del azar y del destino se configura en un orbe, «ordenado caos», fórmula antitética, clave en el texto y que contiene todos los desarrollos de lo posible.

Hay interferencias ocasionales del humor, distensión irónica en algunos fragmentos y tensión lírica en otros, lo cual determina el tono y el ritmo de este relato. Agregaré que hay una cierta coincidencia con dos libros de narrativa española publicados casi contemporáneamente fuera de España: *La bomba increíble* (Buenos Aires, 1950) y *El desnudo impecable* (México, 1951), de Pedro Salinas. Pero el libro de Zamora Vicente se diferenciaba netamente de lo que se publicaba por entonces en España, y sí tenía algunas correlaciones con el interés por la literatura fantástica de los grupos vigentes en Buenos Aires: en particular, con los colaboradores de *Buenos Aires literaria* y con escritores como Cortázar, Borges, Silvina Ocampo y Bioy Casares.

Una tercera dirección de la narrativa de Zamora Vicente se define durante la década de los setenta. Un realismo punzante, con elementos líricos y extremos esperpénticos, y con una evidente intención social, se advierte en varios relatos publicados en revistas y periódicos y que preceden a la aparición de *A traque barraque* (1972).

«Presiento que, en mucho tiempo, éste será mi quehacer extrafilológico: gente», había dicho en 1968 y, en efecto, la gente es la principal materia creativa de estos nuevos relatos. El cura, la señora burguesa, el comerciante de barrio, la solterona, el taxista, son tipos instalados en un espacio costumbrista madrileño de los cuales no hay un retrato o descripción concreta, sino que los conocemos por sus voces. (*Voces sin rostro* se titulará una selección de textos análoga, de 1989)⁴.

En efecto, lo que distingue a estos relatos es la prodigiosa recreación del habla madrileña, en una síntesis que incluye la diferenciación individual y social (edades, niveles de educación, oficios, etc.). Esta transcripción se vierte en diálogos y monólogos, estos últimos con indicadores del diálogo implícito con un interlocutor cuyo discurso se omite, pero cuyas intervenciones determinan los cambios de dirección en el enunciado principal. Dentro de las unidades así diferenciadas se articulan subunidades según la sucesión de estímulos del mundo exterior o según las asociaciones lógicas, de la memoria o de la imaginación en las conciencias de los hablantes.

Aparecen allí los que ascienden en la escala social y también los que descienden irremediablemente. Y entre estas gentes figuran tipos acuñados por rasgos genéricos, por un modo de vivir, por sus actitudes —el gracioso, el señor gordo, el guapo madrileño, el paleta—, por su

3 Id., «Yo escribo los domingos», en *Prosa novelesca actual; Segunda reunión*, Santander, Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 1969, pág. 279.

4 Id., *Voces sin rostro*, Madrid, Espasa-Calpe, 1989. Prólogo: «Solo gente», por Emilia de Zuleta.

pertenencia a un oficio corriente —el boticario, el taxista, el obrero—, o un oficio esperpéntico —el adivino, el inventor, el sabio extranjero, la organizadora de viajes turísticos, el tirador de pecho, el artista de circo—. Hasta el propio Zamora Vicente aparece en boca de sus personajes. Una niñera lo menciona entre las personalidades que ha conocido:

«¿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 sola en el cole y tenía una intención que válgame Dios. Un miura el angelito. Y ahí le tiene usted escribiendo pamplinas en un periódico de derechas»⁵.

El estrecho encadenamiento entre habla y réplica, que a veces llega a la parodia de lo que dice el interlocutor, y que Beinhauer⁶ señala como rasgo muy notable del español coloquial, facilita el deslinde entre las voces del discurso y articula el proceso narrativo. En él está presente un observador o testigo cuyos comentarios o preguntas no se transcriben, sino que se recogen sintéticamente en las réplicas de los personajes:

«¿Que me encuentra usted muy bien conservado; casi un mozalbete? Naturalmente, cómo iba a estar con lo que ha sido mi juventud» (113) «¿Cómo? No, no conozco a ese Juan Ramón Jiménez... ¿Dice usted que Premio Nobel...? Ah, en poesía, acabáramos. No, mire, yo, de eso...» (pág. 26).
«Mire qué bonito, qué modales». «Siga, siga, ande, siga». «Claro que voy a seguir. A grito pelado» (pág. 67).

Aquel observador o testigo determina una primera forma de perspectivismo, la del que distancia y registra como significativas, pintorescas o curiosas a las gentes, sus rasgos, costumbres, valores y palabras. Una segunda forma de perspectivismo, también clásica, aparece en muchos de estos relatos o cuadros: la del forastero o la del español emigrado que vuelve y percibe mejor las diferencias y los cambios. Una tercera forma de perspectivismo corresponde a la dimensión temporal: lo de antes y lo de ahora, comparados por el observador o por el personaje. En un nivel intencional se apunta, de este modo, a valorar una realidad pasada que se considera genuina o típica, más representativa de lo español cuya fisonomía hay que conservar ante los cambios que se suceden aceleradamente.

Hay, además, dos modos de perspectivismo lingüístico. Un explícito, como conciencia lingüística del personaje, que se esfuerza por adquirir un lenguaje que le es ajeno y que utiliza de forma inoportuna, extravagante o incorrecta:

«Oiga, ¿eso está bien dicho? ¿Cómo que el qué? Lo de telúrica y así» (pág. 16).
«Oiga, ¿le gusta eso de fulgentes ? ¿No? Pues lo traen mucho algunos periódicos» (pág. 17).

5 *A traque barraque*, Madrid-Barcelona, Alfaguara, 1972, pág. 188.

6 Beinhauer, W., *El español coloquial*, Madrid, Gredos, 1968, págs. 156 y ss.

Otro perspectivismo, implícito, surge de la alternancia de diferentes niveles de lengua. A cada personaje, un lenguaje diferenciado según la edad, el sexo, la clase social la educación; para cada época evocada, su contexto lingüístico propio. Alonso Zamora Vicente, en su extraordinario asedio a *Lucas de bohemia*, de Valle Inclán, señalaba: «... el habla sirve para retratar con indelebles apuntes una personalidad...»⁷. Aquí se ponen en juego no sólo sus oficios de filólogo y de dialectólogo, sino su propia condición de madrileño. Ese hablar se había ido definiendo en el filo de los siglos XIX y XX, en gran parte por obra de la literatura dramática del género chico. Dos rasgos principales aparecen acusadamente en el discurso oral del madrileño que Zamora Vicente ha recogido en síntesis admirable: el énfasis expresivo y la abundancia de formas de apelación, introducción, transición y reiteración⁸. Además un amplio repertorio de un léxico familiar o vulgar, cultismos, deformaciones irónicas, y en el entramado del discurso, infinidad de refranes y frases hechas.

Si proyectáramos este tipo de narrativa sobre la tradición literaria española, cabría establecer algunos parentescos. En primer lugar, con el costumbrismo decimonónico y, en especial con Larra. Otra vertiente tradicional es la picaresca, relación ya señalada por Dámaso Alonso y Armando Zubizarreta. Pero aún más próximo se halla de otras formas de la literatura española moderna que actualizan algunas vetas de la picaresca, desde Valle Inclán y Baroja hasta el Camilo José Cela de los apuntes carpetovetónicos que el mismo Zamora Vicente ha estudiado en su libro sobre el autor gallego⁹.

En los años siguientes aparecieron nuevos volúmenes que recogían textos publicados en revistas y periódicos. Mencionaremos, especialmente, *Desorganización* (1975), *El mundo puede ser nuestro* (1976) y *Sin levantar cabeza* (1977).

A la vez que se acentúan los aspectos éticos y de crítica social, crecen los recursos de amplificación como la hipérbole y la deformación esperpéntica. Camilo José Cela, en su prólogo a *Sin levantar cabeza*, define aquel primer aspecto: «Es el acta notarial de un tiempo de desgracia habitado por corazones desgraciados»¹⁰.

Hacia 1980 se advierten en la narrativa de Zamora Vicente algunos aspectos que, sin ser nuevos anticipan un cambio. En primer lugar, esboza una definición de su poética; en segundo lugar, ensaya diversos procedimientos de organización de esta narrativa de unidades menores en estructuras más complejas.

Por ejemplo, en la segunda parte de *Tute de difuntos* (1982), incluye un conjunto de cuatro relatos, bajo el título común a todo el libro, alusivo a los cuatro reyes o los cuatro caballos exigidos para el triunfo en el juego del tute, con un tema común, el de la muerte.

Otro intento de organización unitaria es *Mesa, sobremesa* (1980), verdadero esbozo de novela breve. El primer procedimiento consiste en someter la materia dispersa de tipos y situaciones, a una unidad de tiempo, lugar y acción: un banquete en un restorán de cinco estrellas. En varios pasajes se introduce el recurso de dividir transversalmente la página para ubicar en la parte inferior el monólogo interior de algunos personajes. El resultado final es la prodigiosa recreación de un microcosmos en su conjunto y en sus detalles, representativo del macrocosmos que es la sociedad española. El lector que cierra *Mesa, sobremesa*, queda saturado de voces y alcanza a individualizar perfectamente a estos locutores que, en el primer contacto, parecen ser sólo desordenadas sombras parlantes.

7 Zamora Vicente, A., *La realidad esperpéntica*, Madrid, Gredos, 1969, pág. 130.

8 Id., «Una mirada al hablar madrileño», en *Lengua, literatura, intimidad*, Madrid, Taurus, 1966, págs. 63-73.

9 Id., *Camilo José Cela*, Madrid, Gredos, 1962, págs. 52-54.

10 Cela, C.J., «Prólogo» a *Sin levantar cabeza*, Madrid, Novelas y Cuentos, 1977, pág. 13.

En 1987, con la aparición de *Vegas bajas*, Alonso Zamora Vicente demuestra que ha logrado dar cima a una larga tarea fundada en una poética, poco explícita hasta entonces, pero que se explicitará cabalmente en este libro: representar un mundo de gentes, *solo gente*, común y vulgar en su mayoría, a través de sus voces, con una intención ética de alcances universales, pero radicada en un espacio y un tiempo precisos, un pueblo de la España de los últimos cincuenta o sesenta años.

Se trata de una novela extensa y compleja, de más de seiscientas páginas, que relata una historia simple, con un eje principal y sin acciones importantes, pero la trama es rica y compacta porque las historias individuales de los distintos personajes incluyen continuas calas en el pasado.

El novelista ha erigido a un personaje, Chucho, como portavoz de sus ideas acerca de la creación novelesca: 1) el novelista ha de ser el dueño de todos los sentimientos y pensamientos; 2) ha de representar el lenguaje que hablan los españoles; 3) ha de construir una estructura entera y abierta, donde quepa todo.

Buena parte de los personajes ha vivido la guerra civil y los años duros de la posguerra, el desarrollo de España, la muerte de Franco y la transición. Otros son exiliados que vuelven, a veces a destiempo, y que representan, también, otras fases de la memoria colectiva.

Hay un deslinde funcional de espacios, pero el elemento caracterizador fundamental es el lenguaje. Sobre la síntesis del habla popular se incorporan los nuevos vocablos por obra de los jóvenes proclives al mimetismo de la televisión, las revistas de actualidad y los festivales de rock. Los mayores, a veces, alardean de su superior competencia lingüística que los coloca por encima de exclusiones casticistas o de inclusiones espurias.

De tanto en tanto aflora un nivel diferente que transforma el habla como si se desvelara una voz soterrada que puede culminar en un sintagma típico del discurso del narrador en las estampas líricas de otras obras de Zamora Vicente: la construcción de sustantivo, más adjetivo, más conjunción copulativa, más gerundio:

«Que reviento por hablar, decía una mujer en las tablas...Qué vueltas da el mundo, Facundo, qué vueltas y qué revolcones... Ahora yo desearía no hablar nunca y decir alto y claro: Reviento por callar, y seguir adelante, buscar un aire nuevo, el de mis dieciocho años, ya todo sonrisa limpia y diluyéndose»¹¹.

En suma, el aspecto sobresaliente de *Vegas bajas* consiste en la creación de un mundo por la palabra hablada.

Las marcas del tiempo y del espacio se hacen, como siempre en esta narrativa, no sólo mediante referencias históricas, sino también a través del recurso de la citación de canciones, películas cinematográficas, segmentos de discurso político, títulos y fragmentos de obras literarias, nombres de figuras famosas. Desde Charlot y Greta Garbo a Peter O'Toole y Bertolucci; desde los tangos de Gardel y de Discépolo a las piezas del rock; desde las *Coplas* de Manrique a la poesía de Neruda y Vallejo, los elementos intertextuales afloran en el discurso de los personajes y establecen las coordenadas de este microcosmos que, una vez más, remite al macrocosmos de la sociedad española, y en parte, europea, de fines del siglo XX.

Durante la década de los noventa, apenas ayer, Zamora Vocente ha seguido publicando y reuniendo sus «cuentecillos» en libros. En sus prólogos y a través de observaciones o aclaracio-

11 Zamora Vicente, A., *Vegas bajas*, Madrid, Espasa-Calpe, 1977, pág. 177.

nes incluidas en sus textos, subyace una preocupación cada vez mayor por definir el carácter de su literatura. «Todo eso se lo he oído a alguien». «Toda esta gente que se pasea por mis páginas nos grita su propia peripecia, se nos acerca esperanzada o, simplemente, se acerca. Le pesa en las manos su inesquivable vacío, la oquedad del desamparo», dice en el prólogo de *Hablan de la feria...* (1995)¹².

Simultáneamente, los personajes empiezan a jactarse de su creciente independencia frente al narrador e, incluso, como el Augusto Pérez de *Niebla* de Unamuno, se rebelan contra él. Por ejemplo, en el cuento titulado *Pedestre*, esa rebelión se manifiesta abiertamente:

«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» Por lo menos comprueba que yo soy yo, no soy tuyo, tu personaje. Estoy liberado. ¿Estamos?»¹³.

El seguir hablando es garantía de que se sigue viviendo. La perspectiva de la vejez ante los cambios de la sociedad contemporánea es la nota dominante en estos cuentos en los cuales se acentúa la hipérbole hasta llegar al esperpento. *Mundo fregado* puede ser un veraneo si todos los miembros de una familia se esfuerzan por llevar seis o siete maletas, un piano, sus colecciones de minerales, de mariposas y toda clase de artefactos domésticos¹⁴. Que un dentista ambulante consiga un paciente parece normal. Pero que reemplace su quijada por la de San Juan Bautista y que, a causa de ello se agrave y se muera, ya entra en el terreno de lo fantástico.

Sucedidos publicados en periódicos o narrados por sus presuntos protagonistas, pueden ser el origen y punto de partida de estos relatos que desembocan en el disparate y el absurdo. La variedad de casos es enorme y la imaginación del narrador se desborda continuamente en desarrollos renovados.

De modo creciente ese narrador se identifica con un don Alonso, apenas ficcionalizado por la perspectiva que tienen de él sus personajes. Esta presencia pasa a primer plano en estas últimas colecciones y, específicamente, en la titulada *Cuentos con gusano dentro*, de 1998. Traer gusano dentro era expresión madrileña de la posguerra para indicar que un taxi venía ocupado. Aquí este gusano es un «viejales jubilado y entrometido, que, será manía de los muchos años, no se resigna a estarse callado y habla, y habla, y habla, y orea las memorias, y revela sucedidos ajenos...»¹⁵. Y, en efecto, cada uno de estos relatos incluye a este hombre mayor, que vive en San Sebastián de los Reyes, en la calle de Las Cercas, huyendo del humo y del ruido de Madrid, y que finge desconfiar o aun descreer de lo que le cuentan.

Un doble destinatario tiene el discurso de ese personaje narrador: el primero es el lector mismo y el segundo, los segundos, son sus personajes. El mensaje para el primero es exigirle que acepte el pacto de verosimilitud y adopte el modo de lectura que se le propone. El mensaje para los segundos es que hablen, aunque sea a borbotones, aunque sus sucedidos resulten disparatados y, para ello, deliberadamente, los interrumpe, duda o desconfía y con ello los incita a mayores extremos.

Y aun hay un tercer mensaje que se explicita en el prólogo de sus *Cuentos con gusano dentro*, dirigido a los lectores doctos que lo leen:

12 Id., «Prólogo», de *Hablan de la feria...*, Madrid, Círculo de lectores, 1995, pág. 6.

13 Id. «Pedestre» (De *Cuentos de viva voz*), en *Narraciones*, Madrid, Castalia, 1998, pág. 263.

14 Id. *Hablan de la feria...*, págs. 125 y ss., 199 y ss.

15 Id. *Cuentos con gusano dentro*, Palma de Mallorca, Bitzog, 1998, pág. 8.

«Los lectores por oficio, casi todos dómines de materia literaria, ponen en evidencia los defectillos de esta desvalida gente que no quiere más que ser escuchada (...) Esos tropezones son siempre los mismos: gerundios sublevados, aunque expresivos; demasiados diminutivos, que, a veces, se trabucan en el sufijo formador con gran jolgorio de los sapientes y enjundiosos comentaristas; leísmos y laísmos que acusan madrileñez (madrileñismo sería otra cosa, no nos hagamos líos); verbos rebeldes conjugados con infinita torpeza, aunque el lector se quede confuso y estremecido por lo que está oyendo...»¹⁶.

Otra será la lectura del lector común, oyente más bien, que deberá dejarse saturar por este torrente verbal de voces que se le imponen, complementarias, antagónicas, a veces caóticamente entrecruzadas o superpuestas y, entre ellas, la voz autorial que se distancia o que se aproxima exigiendo compromiso y participación. Como indica el autor en el *Prólogo* de *Hablan de la feria...*: «Lo mejor, ahora, y lo más fácil, es ponerse a leer. Pausadamente, sin ahogos. Y después de cada cuentecillo, preguntarnos qué quieren decir estos personajes»¹⁷.

Para quienes ya han leído esos cuentecillos en su primera versión, en periódicos o revistas, será relectura retrospectiva y rearticulada en su nueva versión de conjunto. Para quienes los leen por vez primera reunidos en libro, será lectura progresiva y de descubrimiento. Por ello crece en el autor la tendencia a asociar los escritos breves en volúmenes con cierta unidad de estilo y de asunto, para que el efecto se multiplique.

Tal es el caso del libro más reciente de don Alonso *Estos pobres diablos* (2000). En su *Prólogo* se anuncian las seis aventuras hilvanadas por el Demonio, un demonio muy correcto, ya burocratizado, que se queja de lo fatigoso que es su oficio: «Este oficio es perder el tiempo. Dale y dale que te pego, y siempre nos gana el Otro, allá, tan repantigado en su cielo...»¹⁸.

Pero este Satán o Luzbel, prolijamente vestido, de pronto pone todo del revés, grita y salta, corretea y lanza aturuxos.

En este pueblo de los relatos «(...) don Satán se deja caer por aquí de vez en cuando, a correrse una juerguecita con nosotros, especialmente en las ferias de septiembre»¹⁹. Lleva a una pareja de novios hasta los umbrales mismos del infierno, infla a un chiquillo hasta que se eleva por los aires, desbarata una función de teatro popular. Y todo lo que hace Luzbel, en colisión de lo real con lo fantástico, es aceptado por los vecinos y, ante todo, por el buen lector que practica ese modo de leer que el narrador le propone, y se sumerge en ese mundo estrafalario, esperpéntico, donde pueden ocurrir las cosas más sorprendentes. Pero donde, por momentos reaparece, como un guiño reconocible, el acento lírico de la voz del narrador: «Ay, septiembre, que días deshaciéndose en colores, en suavísima tristeza...»²⁰.

Humor, ironía, suavísima tristeza que atenúan los matices de la crítica social que ha venido creciendo en la producción narrativa de don Alonso, obra abierta porque el escuchar y contar lo que oye son, cada vez más, su oficio.

16 Id., pág. 6.

17 Id., *Hablan de la feria...*, pág. 8.

18 Id., *Estos pobres diablos*, Madrid, Fundación Antonio de Nebrija, 2000, pág. 8.

19 *Ibid.*, pág. 11.

20 *Ibid.*, pág. 95.