

EL CUENTO COMO ATRACCIÓN A LA LECTURA: “PATIO DE ARMAS” DE IGNACIO ALDECOA.

Francisco Juan Quevedo García
Universidad de Las Palmas de G.C.

En el capítulo VI de su *Poética*, titulado “Reglas para la dulzura poética dilucidadas con varios ejemplos”, Ignacio de Luzán escribe lo siguiente:

“Pues queda ya claramente especificado lo que es y en qué consiste la dulzura poética, veamos ahora las reglas y los modos con que el poeta puede hacer dulces y afectuosos sus versos. La retórica enseña difusamente este punto, dando reglas para mover los afectos, por lo que, remitiéndonos cuanto a esto a lo que se halla escrito en muchos libros y autores de retórica, me contentaré con insinuar aquí brevemente los principales preceptos, añadiendo algunas observaciones particulares y propias de la poesía, a cuya práctica darán luz como ejemplos.

La principal regla en la cual se cifran y encierran todas las demás es, según Quintiliano y todos los mejores maestros, mover primero nuestros afectos para mover los ajenos”. (1)

Se trasluce en esta cita un proceso literario. Un autor movido de unos intereses personales crea con la intención, no sólo de motivarse a sí mismo, sino también de motivar a los que van a ser los destinatarios de su producción estética, “mover primero nuestros afectos para mover los ajenos”. La dualidad escritor-lector queda patente en este proceso, y dependerá de la obra literaria -nexo entrambos- que la unión de los mismos sea eficaz.

No cabe duda de que el escritor siempre escribe para sí mismo. Así se ha visto a la Literatura como una evasión, como un medio de expresión aclaratorio de la incertidumbre, o como un divertimento del escritor. No obstante, tampoco plantea interrogante el considerar que la obra literaria se estructura para la recreación de otras personas, los lectores. Sólo queda argumentar, al respecto, que de la distinta disposición que el artista haga de su obra, ese otro participante en la Literatura que es el lector se sentirá más o menos incentivado. La lectura será ávida o, por el contrario, tediosa y, en algunas ocasiones, prefiere dejar de leer.

Jean-Paul Sartre decía en su libro *¿Qué es la Literatura?* que “no se es escritor por haber decidido decir ciertas cosas, sino por haber decidido decírlas de cierta manera” (2). Esta “cierta manera” es la que confiere valor literario a una obra y la que la hace diferente a otras que pudieran versar sobre lo mismo.

Y, además, es la que puede hacer posible que un lector quede atrapado por la lectura de un texto, que se sienta atraído por sus páginas, intrigado; que, en definitiva, se sienta bien con ese libro. Evidentemente para conseguir que personas que no hayan encontrado el gusto por la Literatura sean capaces de serlo, es conveniente que se acomoden en ella con creaciones que favorezcan la atracción a la lectura por su particular estructuración literaria. Y éste es, para nosotros, el caso del cuento de Ignacio Aldecoa “Patio de armas”.

Josefina Rodríguez de Aldecoa recoge, en el prólogo a su edición de los *Cuentos* de Ignacio Aldecoa, la siguiente reflexión de José R. Marra López que nos parece apropiada para caracterizar la cuentística de este narrador:

“Un cuento suyo produce la sensación de ser algo acabado, perfectamente construido, y en el que se han vertido todas las posibilidades dramáticas o irónicas. Así ha llegado a tal perfección que cualquier asunto por nimio que parezca toma bajo su pluma proporciones insospechadas, mostrando valores que ante otros ojos, hubieran pasado desapercibidos.”(3)

“Patio de armas” es un cuento sobre la Guerra Civil española, cuyo tiempo narrativo se sitúa en plena confrontación. Sin embargo, para adentrarse en ella, escoge un asunto que, si no “nimio”, sí parece, a priori, poco proclive a esa tragedia. Nos referimos al mundo infantil. Hay un espacio significativo dentro del cuento, un colegio en el que unos niños se convierten en protagonistas de esta ficción narrativa. De hecho, como nos advierte Marra López, este asunto adquiere “proporciones insospechadas”, y se adentra el cuentista a través de este ambiente infantil en la sordidez de la guerra, engrandeciéndola, si cabe aún más, ante los juegos de los niños.

También se hace mención en esta cita a la perfecta construcción de los cuentos de Ignacio Aldecoa. En “Patio de armas” es algo que se puede apreciar desde su primera lectura. Ejemplo de ello lo tenemos en el recurso que utiliza el escritor al comenzar y finalizar el cuento, con lo que además de proporcionar unidad literaria confiere interés narrativo. Las primeras palabras del texto sorprenden, sobre todo por estar escritas en francés:

“Le jeu aux barres est plutôt un jeu français. Nos écoliers y jouent rarement. Voici à quoi consiste ce jeu: les joueurs, divisés en deux camps qui comptent un nombre égal de combattants, se rangent en ligne aux deux extrémités de l’emplacement choisi. Ils s’élancent de chaque camp et ils courent à la rencontre l’un de l’autre. Le joueur qui est touché avant de rentrer dans son camp est pris. Les prisonniers sont mis à part; on peut essayer de les délivrer. La partie prend fin par la défaite ou simplement l’infériorité reconnue de l’un des deux camps.

El tañido de la campana les hizo alzar las cabezas. Opaco, pausado, grávido, anunciaba el recreo.
-No ha terminado la clase -dijo el profesor, a media voz-; traduzca.” (4)

Ese golpe de duda inicial se nos resuelve al comprobar cómo la introducción es la lectura de un texto en francés que un niño hace en su clase. Se nos ha metido en el espacio narrativo a través de una actividad escolar. Este procedimiento usado por Aldecoa hará que la intervención del lector sea más necesaria, no se le están facilitando las cosas. No se le precisa abiertamente que se encuentra en un colegio, es él quien al leer la escena es capaz de descubrir ese entorno espacial.

No se acaban aquí las funciones de este párrafo en francés. Si traducimos el texto vemos que se trata del juego de las barras, cuya explicación indica relaciones con la guerra. Así apreciamos términos como “combatientes”, “dos campos”, “prisioneros”, “derrota” o “inferioridad”. Términos que denotan claramente una acción beligerante. Ya Aldecoa desde el principio nos da la clave del cuento; selecciona el mundo de los niños, sus espacios, sus juegos, para recrear y potenciar aún más toda la sinrazón de la guerra. Si este procedimiento es llamativo, se acentúa con el cierre de la obra, en el que apreciamos la traducción que se realiza del texto en francés. Leemos al final del cuento:

“Gamarra oyó un tabaleo en los cristales de la puerta del pasillo. Volvió la cabeza y vio como guillotinado la cabeza amenazante del padre director. Fue a su pupitre y se puso a traducir con diccionario.

El juego de las barras es más bien un juego francés. Nuestros escolares lo juegan raramente. He aquí en qué consiste este juego: Los jugadores, divididos en dos campos, que tienen un número igual de combatientes...”

Como una sorda tormenta desde las montañas llegaba el retumbo de la artillería. Comenzaba la ofensiva.” (5)

Se ha enmarcado la obra, y se ha hecho en torno a la lección de francés, con un texto que nos habla de un juego que connota la violencia inherente a la guerra, remarcada con las últimas palabras del narrador: “Comenzaba la ofensiva”.

El silencio es otro recurso utilizado por Ignacio Aldecoa en “Patio de armas” para subyugar al lector y hacerlo partícipe de la tensión narrativa. Un silencio que podemos apreciar en el uso de puntos suspensivos. Veamos algunos ejemplos en donde se observa este procedimiento literario:

“-Se agradece el brasero.
-¡Quieres que le dé una vuelta?
-No. Así está bien.

-¿Qué se cuenta por ahí? -dijo la madre después de una pausa-
¿Se sabe algo de los de la cárcel?
-Ha habido traslado, pero... -hizo un gesto de preocupación- eso es muy vago. Aquí podían estar relativamente seguros, siempre que... En fin, han quedado en llamarme mañana a primera hora si saben algo.
-Ten cuidado dijo la madre.” (6)

“-¿Le conocías?
Sólo de vista. Iba al café y alguna vez lo he visto en el Casino. Era muy amigo de Marcelo Santos, el de Artillería. El de Artillería, no su hermano. Al parecer, lo ha matado una bala perdida, porque estaba de ayudante del coronel y bastante retirado del frente.
-Y el traslado ¿qué puede significar? - dijo la madre.
- Lo mismo lo peor que lo mejor -dijo el padre, preocupado. Y repitió:- Lo mismo lo peor que lo mejor.
-Y no hay manera...
-Ahora, manera, con la ofensiva en puertas. ¿Qué cosas, Inés! (7)

“El cielo azuleaba entre blancas y viajeras nubes. Gamarra se asomó a la ventana del patio alzándose sobre el radiador. Vio a sus compañeros formando equipos para el juego de tocar torres. Lauzurica echaba la cuenta de los pies con un compañero. Isasmendi y Vázquez, vestidos de luto esperaban la decisión de los capitanes. Gamarra casi oía sus voces.

-Yo, a Ugalde.
-Yo, a Ortiz.
-Yo, a Larrinaga.
-Yo, a Acedo.
-Yo, a Rodríguez.
-Yo, a Mendívil.
-Yo, a...
Sólo faltaban dos.
-Yo, a Isasmendi.
-Yo, a Vázquez.”(8)

En la primera de estas tres citas los puntos suspensivos adquieren la sensación del temor, del miedo. Los personajes no se atreven a pronunciar determinadas palabras que pudieran parecer sospechosas de alentar algún compromiso ideológico o político, y Aldecoa hace cómplice al lector para que comprenda tal situación, lo hace partícipe del orbe vecinal y tenebroso de la contienda.”Ha habido traslado, pero...”, “Aquí podrían estar relativamente seguros , siempre

que ...”. La inseguridad, el desasosiego, los potencia Aldecoa con esa incertidumbre que se advierten en estas construcciones. No se nos dice “van a fusilarlos” o “van a estar prisioneros”. El halo de dramatismo se establece en la obra e intenta embargar a todo el que se introduce en ella.

En la segunda cita nos encontramos con la frase “Y no hay manera...” rematada con unos puntos suspensivos que pueden sugerir “Y no hay manera de liberarles , de sacarlos de la cárcel”, pero Aldecoa insiste en el silencio, en sombreadar la acción con la imposibilidad de manifestarse abiertamente. Se encarga Aldecoa de que el marido entienda a su mujer, con estos puntos suspensivos; y también logra que nosotros entendamos no sólo lo que sugieren esos puntos, sino también el comportamiento que adquieren los hombres ante el miedo a la denuncia y a la represión.

En la tercera cita observamos uno de los momentos culminantes del cuento. Los puntos suspensivos que aparecen en esta ocasión hacen referencia a dos niños: Isasmendi y Vázquez. Curiosamente la elección de éstos para un juego -de nuevo el juego y su asociación con la Guerra Civil- simboliza a las dos tendencias ideológicas que se enfrentan en la contienda. Sus padres han sido asesinados, el de Isasmendi era republicano y el de Vázquez militaba en el bando nacional. Y en ese instante de decisión se trasluce que a esos niños “vestidos de luto” de poco les vale el considerar positiva o negativamente la ideología de sus progenitores. La guerra ha hecho mella en los niños de los dos lados. La tragedia es total y el cuestionamiento maniqueo sobre el bien o el mal parece desterrarlo Aldecoa.

El lector es consciente de la situación de estos personajes infantiles. Esa consciencia del lector viene motivada, lógicamente, por un conocimiento más o menos directo de la guerra civil, sobre todo por las repercusiones que ésta ha tenido en la posguerra española, y por el uso apropiado que hace Aldecoa de los medios narrativos de que dispone.

Ya hemos visto cómo incentiva el silencio significativo con los puntos suspensivos. Además de este procedimiento, en la última cita que hemos expuesto podemos comprobar dos de los recursos más caracterizadores de la narrativa de Aldecoa: el cuidado estilístico de su prosa y el uso de sutiles contrastes.

En “El cielo azuleaba entre blancas y viajeras nubes”, el verbo denota un gusto por una prosa trabajada que intenta hacerse visible para los lectores, pero también representa el color que ,asociado a “las blancas y viajeras nubes”, representa un día espléndido, pleno de luminosidad, en el cual, abajo, en ese patio donde los niños están formando equipos para jugar, hay dos de ellos “vestidos de luto”. El contraste -color,símbolo- es manifiesto.

Afirma Luis Acosta Gómez en su libro *El lector y la obra* que “el signo literario, para poder cumplir satisfactoriamente su función comunicativa ha de llegar a su destinatario-lector” (9) y que éste es capaz de “enmarcar la obra dentro de la evolución literaria , dentro de una tradición supraindividual, valorán-

dola además según un sistema de normas, que es válido en su época, y dotándola así de unas cualidades estéticas.” (10)

No hay objeción alguna al respecto, la creación literaria cumplirá todo su acto comunicativo cuando haya sido leída por el lector. Además este lector debe ser conocedor de unas determinadas coordenadas históricas y culturales para poder aprehender lo que la obra transmite, o puede connotar. La valoración de ésta responde a un conocimiento de “un sistema de normas”, entre las que se puede englobar los recursos literarios y, sobre todo, el aprovechamiento que hace el autor de los mismos.

Sabedor de la brevedad que caracteriza al cuento en relación a la novela, y cómo, por tal motivo, los personajes deben perfilarse con trazos rápidos y funcionales, el narrador de “Patio de armas” nos presenta a los protagonistas infantiles de la siguiente manera:

“Gamarra tenía el pelo rojo. Ugalde era moreno. Lauzurica e Isasmendi llevaban gafas. Zubiaur cojeaba. Rodríguez era francés. Vázquez había nacido en Andalucía. Eguirazu tenía un hermano jugador de fútbol. Larrea era hijo del dueño de un cine. Sánchez sabía grecorromana. Larrinaga robaba.” (11)

Con una sucesión de frases cortas, rítmicas, y a través de breves pinceladas, nos da a conocer Aldecoa personajes del cuento, y no deja escapar el final de esta presentación para acentuar la sorpresa. El rasgo más sobresaliente que el narrador encuentra en Larrinaga es que “robaba”. Nos ha descubierto características físicas como “el pelo rojo” de Gamarra; de procedencia, así sabemos que Vázquez “había nacido en Andalucía”, o de situación económica y social, pues “Larrea era hijo del dueño de un cine”. Sólo con sucintas acotaciones ya conocemos a los principales protagonistas de este cuento, niños que, en definitiva, a pesar del contexto, se comportan como tales: estudian y juegan. Uno de sus juegos es éste que se nos relata:

“En la fuente se ordenaron para beber, protestando de los que aplicaban los labios al grifo. Los desvenecados canalones del tejado del cobertizo vertían sus aguas sobre la fila de bebedores, haciendo nacer un juego en el que los más débiles llevaban la peor parte. Era el martirio de la gota.” (12)

Otra vez el juego infantil como excusa para reflejar el panorama de lo trágico de la lucha. La fila para beber agua se convierte en un espectáculo propio de la búsqueda de la supervivencia, en “el que los más débiles llevaban la peor parte”. La premisa vital de sobrevivir, aun a costa de los otros, se estructura en esta escena. El lector sabe que es un colegio, unos niños que se apresuran a beber agua, pero dentro de la configuración del cuento, connota la ansiedad del

hombre por no sucumbir, en relación con una postura existencialista que enraiza con la literatura española de posguerra en la que se inscribe Aldecoa.

El título es un recurso literario que puede conllevar la función de llamada de atención al lector. “Patio de armas” nos sugiere un acercamiento al espacio de la guerra, que es el tema fundamental de este cuento. Pero este título va más allá y abre un juego con el lector, la obra tendrá un patio de armas como el espacio narrativo central de la misma. Y, sin embargo, ese patio de armas inventado por las circunstancias de la confrontación es, en realidad, un patio de un colegio donde los niños pasan su tiempo de recreo:

“Hubo un instante en que los colegiales, cubiertas sus necesidades, no supieron qué hacer. Uno de los muchachos corrió desde el tercio del cobertizo que le correspondía hacia las motos. El soldado se levantó. El soldado estaba en mangas de camisa y cruzó sus blancos brazos, casi fosfóricos en la media luz, rápida y repetidamente. Las negras botas de media caña le boqueaban al andar.

-¡Fuera, fuera, chico! gritó, y lo oxeó hacia sus compañeros- ¡Fuera, fuera!... Yo decir frailes, yo decir frailes (...)

-¿Por qué? -preguntó Gamarra- Ayer estaban las motos fuera.

-Ayer, buen tiempo -respondió el soldado-. Hoy, muy mal tiempo. Verboten, prohibido pasar -con la palma de la mano el soldado, trazó una línea imaginaria- Yo decir frailes si pasáis.” (13)

Por último queremos destacar el empleo de la ironía en este ambiente narrativo de contenido dramático. Para ejemplificarlo recurrimos al siguiente texto en el que se desarrolla una acción en la que participan los niños y el soldado alemán que hemos visto anteriormente:

“-En Alemania, los chicos prohibido, prohibido. No prohibido, jugar. Prohibido, no se pasa. En Alemania, mucha disciplina los chicos.

-Esto no es Alemania -dijo Zubiaur.

-Ya, ya. No es Alemania...

Larrea imitó al soldado hablando a golpes:

-Ya, ya. No es Alemania...

-Tú no reír -dijo el soldado-. Yo decir frailes.

Era un bonito juego imitar al alemán, y todos, excepto Gamarra, jugaron.

-Ya, ya. No es Alemania...

-Ya, ya. No es Alemania...

-Ya, ya. No es Alemania...

-Yo decir luego a frailes -dijo el soldado, furioso- Y pegaré al que pase.” (14)

“El soldado reía”, los niños ríen, con el sonsonete de “Ya, ya. No es Alema-

nia”. No obstante esa ironía que se entrevé en este fragmento, en el que los niños, como un “bonito juego”, imitan al soldado alemán hasta hacerlo enfurecer, tiene otra connotación que el lector atrapa en cuanto intenta relacionar este suceso con el contexto literario e histórico del mismo. No tienen el mismo sentido las mismas palabras pronunciadas por los niños que por el soldado alemán. Mientras que los primeros las dicen con la intención de burlarse de las dificultades expresivas que tiene el militar para hablar castellano, éste las emplea con la idea de que si España no es Alemania, sí empiezan a imperar en ella las mismas ideas, que, incluso, defienden soldados como él.

Hans Robert Jauss en *La Literatura como provocación* indica lo siguiente sobre la recepción literaria:

“(…) el hecho de que la dimensión social de la literatura y del arte, con respecto a la recepción, queda igualmente restringida a la función secundaria de hacer sólo reconocer más una realidad ya conocida de un modo diferente (o que suponía conocer).” (15)

El lector, por lo tanto, cuando lee “Patio de armas” puede reconocer ese mundo que se le presenta. Sin embargo, se le ha comunicado de forma diferente, ese mundo es ahora ficticio pero, probablemente, le hará profundizar con más detenimiento en la realidad. Sobre todo cuando haya vislumbrado que, a través de los niños, Aldecoa ha establecido una crítica soterrada a la propia condición del hombre, que genera eventos tan poco razonables como la Guerra Civil española. Este escritor nos proporciona los mecanismos de interés narrativo en “Patio de armas”, que se constituye en buen motivo para conocer los elementos de la creación literaria, y en un ejemplar pasatiempo para pensar en la guerra como drama. Un cuento, en fin, que sólo parece un cuento sobre niños.

NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

- (1) Luzán, I. de (1974), *La poética o reglas de la poesía en general y de sus principales especies*, Madrid, Ediciones Gredos, p. 138.
- (2) Sartre, J. P. (1976), *¿Qué es la literatura?*, Buenos Aires, Losada, p. 58.
- (3) Rodríguez de Aldecoa, J. (1985), Prólogo a la edición de *Cuentos*, de Ignacio Aldecoa, Madrid, Ediciones Cátedra, p. 46.
- (4) Aldecoa, I. (1985), *Cuentos*, Madrid, Ediciones Cátedra, p. 83.
- (5) *Ibíd.*, p. 99.
- (6) *Ibíd.*, p. 90.
- (7) *Ibíd.*, p. 90.
- (8) *Ibíd.*, p. 98.
- (9) Acosta Gómez, L. A. (1989), *El lector y la obra*, Madrid, Editorial Gredos, p. 106.
- (10) *Ibíd.*, p. 106.
- (11) Aldecoa, op. cit., p. 85.
- (12) *Ibíd.*, p. 85.
- (13) *Ibíd.*, p. 85.
- (14) *Ibíd.*, p. 86.
- (15) Jauss, H. R. (1976), *La Literatura como provocación*, Barcelona, Ediciones Península, pp. 154-155.