

# Pasión y vida instintiva: la imagen del gato en el cuento “10 de la noche, Cuartel del Conde Duque” de Juan Eduardo Zúñiga

Carla Maria COGOTTI  
*Università degli Studi di Cagliari*

## *Resumen*

Dentro de la gran variedad de símbolos que caracterizan la trilogía de la guerra civil de Juan Eduardo Zúñiga, la imagen del gato, en su relación con el ser humano, revela los aspectos más profundos de la vida instintiva que remiten al amor y al erotismo. Símbolo de la pasión y de la sensualidad, en “10 de la noche, Cuartel del Conde Duque” la pequeña fiera y los protagonistas interactúan dentro del cuartel madrileño situado en el centro de la ciudad, un universo antinómico en el que se debaten la luz y las sombras, el calor y el frío y, finalmente, la vida y la muerte. La compleja red de símbolos que estructura el relato define la temática amorosa como elemento que los protagonistas oponen a la brutalidad del contexto en el que históricamente se sitúan.

*Palabras clave:* Zúñiga, hombre/animal, erotismo, guerra civil, relato español contemporáneo

## *Abstract*

Among the great variety of symbols that characterize Zúñiga’s trilogy of the Spanish Civil War, the image of the cat, in its relation with the human being, reveals the deepest side of the instinctual life connected with love and eroticism. Symbol of passion and sensuality, in “10 de la noche, Cuartel del Conde Duque” the small beast interacts with the protagonists inside the Madrilenian barracks located in the city centre, an antinomic universe where the struggle between light and darkness, hot and cold, but also life and death takes place. The complex net of symbols which organizes the story specifies the theme of love as the element that the protagonists set against the brutality of the historical context in which they live.

*Keywords:* Zúñiga, man/animal, erotism, civil war, Spanish contemporary short story

En el variopinto fresco de la intrahistoria madrileña que Juan Eduardo Zúñiga pinta en su trilogía de la guerra civil española (*Largo noviembre de Madrid, La tierra será un paraíso, Capital de la gloria*), un lugar privilegiado está ocupado por los variadísimos símbolos que atraviesan los treinta y cinco relatos de la obra, entrelazados por una tupida red de temas y motivos. El simbolismo representa el aspecto estilístico de más difícil comprensión de la prosa del autor, lo que ha llevado la crítica a emplear el epíteto “secreto” (Prados, 2003: 4) para referirse a su peculiar escritura, enigmática e

impenetrable. El símbolo, que sugiere una condición de unidad alterada capaz de recomponerse (Chevalier, 2011: XVI-XVII), dentro del texto literario es “senso autore” (Augieri, 1996: 53) que representa la emotividad de la conciencia humana y, en las páginas de Zúñiga, “stimolo all’illuminazione, non deposito di velleità occultiste o saperi iniziatici” (Manera, 2007: 139), instrumento cognitivo que permite el análisis de toda una época y el establecimiento de una honda relación dialógica con la misma en una “sabia alianza” (Prados, 2003: 4) entre lo objetivo y lo subjetivo, lo real y lo trascendental. Dentro de este simbolismo moderno convergen elementos herméticos, (como la magia y la lucha entre los contrarios), grotescos y humorísticos (Beltrán Almería, 2008: 15-16); los primeros custodian un didactismo radical cuyo núcleo lo constituye el conflicto entre el bien y el mal, la luz y las tinieblas, una constante en los cuentos dedicados a la capital (Beltrán Almería, 2008: 39).

El símbolo se revela dentro de unos microtextos que el lector está invitado a explorar y también dentro del macrotexto que es la trilogía misma, un auténtico “ciclo de cuentos” (Ingram, 1971; Nuñez-Castelo, 2000). El inmutable cronotopo de la España de la primera mitad del siglo XX, la reiteración del tema de la memoria – a través de la omnipresente “tensión dialéctica que tiene como extremos opuestos el olvido y el recuerdo” (Moreno-Nuño, 2006: 13) – y el empleo constante del artificio retórico, en efecto, aseguran cohesión estructural y semántica al conjunto. Siendo la realidad el fértil *humus* del que proceden esas imágenes, de ella brotan numerosos objetos-símbolos como cosas (joyas, libros, fotografías, relojes), espacios (casas, hospitales, cuarteles, tiendas), elementos corpóreos (manos, dientes, sangre) e incluso animales (gatos o ratas). Son entidades físicas que permiten a los personajes acceder a una dimensión trascendental, configurándose cada uno de ellos como “polo di un campo magnetico” (Calvino, 2009: 41) que orienta el conocimiento más allá de la realidad tangible y trivial, de la que siempre brota lo extraordinario (Beltrán Almería, 2000: 370).

Un caso particular está representado por el gato, cuyas antinomias arquetípicas, en conexión con una rica red de símbolos isomorfos (Durand, 1972: 33-34) que remiten al amor, encontramos en dos relatos<sup>1</sup> del primer volumen de la trilogía. En *Largo noviembre de Madrid* (Zúñiga, 1980) el autor se detiene en las necesidades cotidianas de la población civil en sus intentos de supervivencia durante aquel noviembre que se extiende a los tres años del conflicto. Los personajes de Zúñiga brotan de la realidad de un Madrid donde surgían verdaderos tipos literarios a los que el autor ha dedicado un profundo análisis psicológico (Beltrán Almería, 1999: 108-

---

<sup>1</sup> En “10 de la noche, Cuartel del Conde Duque” y en “Un ruido extraño” (Zúñiga, 1980: 143-153). Aquí la imagen del gato ha de considerarse secundaria con respecto al protagonismo indiscutible que el animal despliega en el cuento objeto de nuestro estudio. Ganador del premio de la revista *Triunfo* en verano de 1963 (Sanz Villanueva, 2014: 188-189) y luego incorporado a *Largo noviembre de Madrid*, en “Un ruido extraño” el narrador relata la extraordinaria experiencia vivida por un soldado republicano dentro de un palacete abandonado en las afueras de la capital, cuyas ruinas y suciedad evocan la condición de indigencia y catástrofe por entonces común a toda España.

109). A pesar de la tragedia que está cambiando sus vidas, estos personajes no renuncian a sus ocupaciones habituales y relaciones privadas, buscando la evasión en unos sentimientos que les ayuden a olvidar, aunque brevemente, la guerra. En esta dirección, el análisis de la representación literaria de la intrahistoria madrileña y de los relativos símbolos permite bucear en unos “cuentos de guerra sin guerra” (Sanz Villanueva, 2012: 28) donde el acontecimiento histórico no es el núcleo de la narración, sino un elemento secundario subordinado al estudio del ser humano, cuyos instintos están sobre estimulados por la contingencia bélica. Los símbolos se vuelven instrumentos para examinar la realidad más recóndita y, a través de ellos, Zúñiga ofrece una detallada reflexión sobre el hombre, dominado por un *élan vital* que le incita a retar a la misma muerte o a superar los límites de lo ordinario.

El gato, cuyo simbolismo remite al mundo de la vida instintiva, comparece rápidamente en la trilogía, marcando con su presencia el espacio de la historia y huyendo en seguida. Objeto del presente estudio es el cuento “10 de la noche, Cuartel del Conde Duque” (Zúñiga, 2011: 36-43) por ser en el texto la presencia del felino en conexión con varias imágenes que delinear la temática de la pasión amorosa que, desde el principio y hasta el final, dirige la totalidad de las acciones. Hostil y asustada, la pequeña fiera que se encuentra en el interior del cuartel sorprende a los amantes recién llegados a la panadería, habitación situada en el fondo del edificio donde la realidad cede el paso a un mundo insólito y estremecedor. En el título son señaladas las coordenadas temporales y espaciales en las que se desarrollan los acontecimientos: la noche remite a los matices de los instintos primordiales encarnados en el gato y, sobre todo, a la pasión desenfadada que agita a los soldados del Conde Duque. Los militares pueden abandonarse a sus instintos sólo al llegar de las sombras, cuando la vida en el edificio se hace más lenta porque se proyecta hacia la dimensión del sueño, pero siempre a escondidas y bajo el peligro de ser descubiertos (lo que, en tiempo de guerra, implicaría una segura condena a muerte). El cuartel, en línea con la función de los interiores de la trilogía que definen socialmente a los personajes (Valls, 2009: 19), acoge los pequeños momentos de la vida cotidiana, sean éstos felices o trágicos, y se opone a la urbe, apocalíptica y caótica, en un estado de guerra total.

En la narración confluyen el proceso de rememoración de unos sucesos similares y el relato de los mismos a través de la alternancia de las voces narrantes de la tercera, primera y segunda persona. El entrelazamiento de los narradores y sus consiguientes oscilaciones de focalización causan un efecto de sorpresa, particularmente en los párrafos finales del cuento, donde el narrador se dirige hacia un *tú* que parece establecer un diálogo con los dos protagonistas masculinos.

En el incipit, se ofrece un sumario de los acontecimientos a partir del recuerdo del primer soldado, quien piensa en los momentos de pasión vividos con su amante:

El pensamiento se fue hacia el color de la piel iluminada por las llamas, hacia los detalles de aquella hora larga al pie del horno. Sería difícil olvidar todo lo que había aprendido de lo que puede ser el amor: la blandura de la espalda, el roce de los cuellos, la carne fría de las rodillas, el peso de los miembros extendidos sobre el cuerpo, cómo a veces éste parecía transparente e irisado y otras negro y abismal, mancha oscura en la que se habían rastreado con la boca los

sitios más suaves, siempre una manera nueva de poner los labios en los hombros o en el mullido cojín del estómago, cuerpo inagotable sobre el que se desfallece a punto de caer muerto y precipitarse en la nada, de donde se resucita para al instante reintegrarse en el mundo y a sus quehaceres, en medio de los cuales se presenta súbitamente la imagen del amor y pone su mano caliente en el recuerdo y de allí desciende por los canales más vitales y se extiende en íntimo gozo que hasta puede obligar a una ligera sonrisa o a dar a los ojos la mirada suavemente velada por la añoranza. (Zúñiga, 2011: 36)

El *amor* es descrito a través de un léxico que evoca la corporeidad y la esfera sensorial en relación con los sentidos del tacto y de la vista. El sustantivo aparece al principio y al final de un enunciado extenso en el que se delinea un universo antinómico donde el sentimiento lo invade y dirige todo, constituyéndose como el principio regulador y común denominador de diversas parejas antitéticas que, como veremos, definen los seres humanos y también el mundo inanimado. La *espalda*, los *cuelllos*, las *rodillas*, los *miembros* que caen sobre el *cuerpo*; pero también la *boca* y los *labios*, los *hombros* y el *estómago*, la *sonrisa* y la *mirada*: todos estos elementos indican la unión entre los amantes en un erotismo que, desde los instintos más profundos del ser humano, desemboca en la fusión y en el entrelazamiento de los cuerpos. Finalmente, la *mano caliente* del amor que se pone *en el recuerdo* remite a una personificación del sentimiento mismo, que llega a dominar a los amantes incluso en los momentos menos esperados de su cotidianidad siendo una “fuerza que pervive en el pensamiento [...] entre triviales objetos o lugares ajenos y diferentes” (Zúñiga, 2011: 36). Sus efectos son múltiples y originan una metamorfosis no sólo en los seres humanos, sino también en el entorno en el que ellos se mueven.

La unión se consuma en la panadería del cuartel, en frente de sus hornos: se trata del núcleo de la acción que el narrador señala en las primeras líneas, lugar que guarda la memoria de aquella aventura. El recorrido para llegar es largo y complicado y los dos han de atravesar el edificio a partir de su exterior frío para luego pasar por naves y pasillos envueltos en las sombras, con escalones y puertas cerradas que tienen que abrir con llave. Son personajes en marcha, en camino, tema clave en la literatura del escritor madrileño (“Caminar es una tarea: el ir de un sitio a otro es una penitencia, un gozo, una iniciación, un deber... que se vierte en el provecho del que marcha y de los que con el viajero se cruzan”, Zúñiga, 1983: 147) que es metáfora de la evolución del ser humano al superar el umbral que divide los exteriores de los interiores, con la consiguiente iluminación moral a la que se llega al final del trayecto (Prados, 2007: 68-76). Desarrollándose dentro de un espacio antinómico, también el camino se caracteriza por diferentes elementos dicotómicos que aparecen ya a partir del principio, cuando el soldado y su amante se citan:

entonces un hombre con largo gabán y boina encasquetada hasta los ojos apareció ante la puerta e hizo una señal al centinela, que respondió afirmativamente con la cabeza, tras lo cual el hombre se alejó por la acera [...] pero no obstante caminó de prisa y dobló la esquina del enorme edificio, ahora cerradas todas sus ventanas, un bloque inerte flanqueado de tapias al comienzo de las cuales se abría un pasadizo por cuya oscuridad pastosa entró.

Chistó y en respuesta oyó unos roces y entre las sombras una persona se acercó a él y le tocó; él también extendió los brazos y sujetó un cuerpo bajo ropas gruesas que daban su peculiar olor, y así agarrados, como dos ciegos o cojos que se quisieran ayudar, salieron a la calle bañada por un resplandor lechoso que subía de la nieve y bajaba del cielo claro a pesar de ser noche cerrada. (Zúñiga, 2011: 37)

Los símbolos isomorfos del amor son varios y, en el fragmento citado, están en relación con las condiciones atmosféricas, además del trayecto. La noche, que custodia las vicisitudes íntimas de quienes eligen las zonas más recónditas del Conde Duque para amarse, reúne en sí diferentes sentidos. Según la tradición griega, es hija del Caos, madre del Cielo y de la Tierra, así como del sueño y de la muerte, de los sueños y de las angustias, de la blandura y de los engaños; simboliza el tiempo de las gestaciones y de las conspiraciones que resplandecen en manifestaciones de vida, conllevando todas las virtualidades de la existencia, pero también lo indeterminado de las pesadillas y de los monstruos (Chevalier y Gheerbrandt, 2011: 136). En este sentido sí, por una parte, es afín al peligro que amenaza a los amantes, por otra es un estímulo para vivir su pasión, ya que cubre y encierra sus movimientos. El esplendor que en la oscuridad ilumina las calles deriva del blanco de la nieve, que subraya la condición de quien está a punto de pasar a otra dimensión, peculiarmente de quien supera la prueba (Chevalier y Gheerbrandt, 2011: 144-147), y el deseo de alcanzar la condición celestial. La nieve, de esta manera, ha de considerarse tierra transfigurada (Cirlot, 1969: 336-337).

Envueltos en este entorno emblemático, divididos entre lo conocido y lo ignoto, los dos están a punto de atravesar el umbral que les separa del calor del cuartel; proceden sujetándose recíprocamente, a pesar del peligro que corren, adentrándose en el edificio casi como si fueran una sola persona animada por la energía del amor. Trátase de un acto que podría explicarse en términos de resistencia hacia la brutalidad del mundo que les rodea, no sólo considerando el contexto militar del Conde Duque, sino también de todo un país desgarrado por el conflicto: el amor es una verdadera toma de posición que ellos deciden contraponer a la muerte. Como consecuencia, no parece casual la colocación en el primer plano del *horno* y de sus *llamas* que se difunden en el espacio hasta llegar a iluminar sus cuerpos durante *aquella hora larga*, personal *durée* que es el íntimo tiempo del amor. Las llamas, como la *mano*, son instrumentos que permiten la difusión y el fortalecimiento de la pasión: los cuerpos, antes fríos, pueden beneficiar del calor, imagen de la libido en conexión con el sol (Cirlot, 1969: 124), calentándose y adquiriendo el típico color rojizo. Los hornos, además, son situados en las zonas más recónditas del cuartel y allí se produce y se conserva el elemento base de la alimentación, el pan, símbolo del nutrimento esencial y espiritual y de la vida activa (Chevalier y Gheerbrandt, 2011: 182-183), de la fecundidad y de las formas que remiten a la sexualidad (Cirlot, 1969: 366). Es precisamente donde la vida se custodia que también se celebra y se renueva gracias al acto sexual. Los hornos se convierten, de esta manera, en el corazón palpitante del cuartel, en su núcleo más vivo, activo y dinámico, imagen femenina y de gestación espiritual (Cirlot, 1969: 254). Las llamas son amor en movimiento, vida que se difunde: el fuego remite al inconsciente y a la primera técnica que el hombre empleó para obtenerlo, el frotamiento, con claras

alusiones a la unión física; quema, devora y su humo oscurece y sofoca, convirtiéndose así en fuego de la pasión, pero también de la punición y de la guerra (Chevalier y Gheerbrant, 2011: 476-479). Es este tipo de sentimiento que se desarrolla en el cuento, una fuerza arrebatadora que lleva a los protagonistas a los límites de lo racional.

De la oscuridad a la luz, su camino corresponde al gradual acercamiento al amor, custodiado en el fuego que arde en la panadería. La luz de las llamas representa el punto final del itinerario y, al mismo tiempo, marca el principio de la aventura erótica:

Delante de la puerta se detuvieron, el centinela echó una mirada al vestíbulo y les hizo una señal, con lo que la pareja entró casi corriendo y se dirigieron a una puerta pequeña visible junto a la escalera. Por ella pasaron a una nave y luego fueron a lo largo de un corredor flanqueado por patios, de donde entraba una claridad borrosa que sólo permitía ver las paredes y grandes manchas de puertas cerradas. La pareja llegó a una que estaba al final, pasó por ella y encontró una escalera totalmente a oscuras cuyos escalones bajaron tanteando, y por primera vez murmuraron unas exclamaciones sujetándose uno al otro y rozando el suelo con los pies para comprobar dónde terminaba la escalera y empezaba un pasillo estrecho por el que avanzaron hasta una puerta que abrieron con llave y tras la que había habitaciones y ventanucos, gracias a los cuales pudieron ver el camino que debían seguir. Tres escalones les llevaron a una nave en la que brillaban unos puntos rojizos y una suave bocanada de calor y de olor dulce les dio en la cara. (Zúñiga, 2011: 37-38)

Las numerosas barreras indican la imposibilidad de un acceso existencial y espiritual y la incapacidad de avanzar (Cirlot, 1969: 106), aunque al final son superadas. La tenacidad de los amantes les permite progresar rápidamente y, con una llave, abren la última puerta que encuentran antes de llegar a la panadería. La pareja llave-puerta comparte el significado simbólico de evocación de la frontera que divide el consciente del inconsciente (Cirlot, 1969: 299; Chevalier y Gheerbrant, 2011: 240), oposición constante en la diégesis. La llave remite a la vía iniciática (Chevalier y Gheerbrant, 2011: 257) y tiene poderío sobre la puerta, a su vez símbolo femenino de agujero que facilita el paso (Cirlot, 1969: 388) y la comunicación con el objeto ocultado detrás de ella (Chevalier y Gheerbrant, 2011: 244).

Entre puertas, vestíbulos, escaleras, patios, corredores, la definitiva transición de un mundo a otro se produce con la llegada a la nave que acoge la panadería, donde la pareja es recibida por los buenos augurios de los *puntos rojizos*, la *suave bocanada de calor* y el *olor dulce* del pan. La tensión amorosa, que es llama viva en sí, es intensificada por la acción del hombre abriendo las compuertas “para que su luz les iluminase y el calor se esparciera” (Zúñiga, 2011: 38). Desde este momento, se produce una profunda interconexión de símbolos: avivado el fuego, el soldado se dirige hacia la mujer y empiezan su gradual contacto físico, que ella acepta: “desnuda, se acercó a la boca del horno para calentarse y tomar el color rojizo de las llamas que se apoderaban de las retamas” (Zúñiga, 2011: 38-39). Los hornos podrían definirse en términos de “internos de un interno”, siendo cavidades que se han creado en un espacio recóndito y oculto: así, por una parte, son las bocas de los amantes a encontrarse y, por otra, también el horno es una boca, imagen simbólicamente ambivalente como el fuego, al

que se asocia, que crea y destruye y que, de nuevo, indica la unión entre el mundo interior y el exterior (Cirlot, 1969: 110).

La pareja es cómplice delante de las llamas, sus cuerpos se entrelazan y nunca se separan. Su tensión amorosa es violenta, en rápido crecimiento, es celebración de la vida: como en las artesas se amasan pan, así sus cuerpos cultivan el amor en un proceso de erotización generalizada que es intensificado por la presencia de aquel gato que, si al principio sólo les observa con recelo, más tarde emite un maullido que se parece a un lamento y que les interrumpe durante unos instantes, alterando el silencio de la panadería. “Vieron al gato erizarse, tenso el lomo y los bigotes, bufando con expresión de terror en su pequeño rostro de redondos ojos” (Zúñiga, 2011: 39): entre las figuras simbólicas de la sexualidad y de la lujuria más distinguidas y prolíficas de la tradición, amante de los umbrales que separan la luz de la sombra, el gato representa las actitudes autorreferenciales y narcisistas que dirigen la vida hacia sus necesidades y objetivos sin depender de los demás (Widmann, 2012: 18-26). Precisamente las mismas peculiaridades parecen definir a la pareja, ocupada en satisfacer sus deseos sin preocuparse por las potenciales nefastas consecuencias: como dos gatos, realizan unas acciones generalmente descalificadas y censuradas por la colectividad por pertenecer a la esfera sexual y erótica (Widmann, 2012: 47). Las peculiaridades del *modus operandi* gatuno evocan el dominio de los instintos sobre la razón y la hostilidad del animal hacia los protagonistas: las siniestras señales que les dirige intensifican la original tensión debida a una acción prohibida, aunque la pareja no se atemorice y siga en su contacto a la luz de unas llamas rojizas que parecen tener vida propia. “Bajo el látigo sangriento del fuego” (Zúñiga, 2011: 38) es la expresión que alude directamente al dinamismo y a la pasión que se *clavaba* en sus cuerpos y que, al mismo tiempo, encierra la imagen de la muerte en el adjetivo *sangriento* en relación a otro símbolo antinómico de la trilogía, la sangre, *principium vitae* y *principium mortis* (Lombardi Satriani, 2005: 18). Compartiendo el mismo ambiente, los humanos y el animal están muy cerca cuando “de nuevo maulló junto a ellos, pareció amenazarles, acechándoles dispuesto a saltar” (Zúñiga, 2011: 39). Poco después, el gato huye y se dirige hacia “zonas de incierta oscuridad” (Zúñiga, 2011: 39), hacia el mundo del inconsciente y de los impulsos primitivos que se encuentran más allá del umbral. El felino desaparece de la vista de los protagonistas, pero sus gemidos siguen acompañándoles en su contacto, adquiriendo inquietantes tonalidades humanas que remiten a la barbarie de guerra dentro y fuera del cuartel, en un país destrozado por el conflicto: “teniendo a veces un timbre parecido a la voz de un niño o de un mujer, y ese murmullo llegó a ocupar el espacio tranquilo y fue el eco del lamento de una víctima horrorizada o de una persona perdida y suplicante” (Zúñiga, 2011: 39). Transfiguración simbólica de lo diabólico, el gato cambia sus cualidades cuando pasa de la luz a las sombras, ambivalencia en la que se entremezclan el bien y el mal y que llega a “contrarrestar la tensión, casi desesperada, del amor” (Zúñiga, 2011: 40). En definitiva, se produce una acumulación de imágenes antinómicas que, por una parte, acentúan el peligro vivido por los protagonistas, quienes superponen sus instintos a la concreta amenaza de ser

descubiertos, y, por otra, subrayan la fuerza de una pasión que es capaz de oponerse a la muerte.

Una aventura similar es buscada por otro soldado quien, después de haber oído la historia de su compañero, desea repetir la misma experiencia. Es este el momento en el que la voz en tercera persona cambia en primera y la segunda historia es relatada según la perspectiva personal del nuevo protagonista, “tal como aquel amigo me había explicado y yo, días después, lo había comprobado, yo mismo para evitar sorpresas [...] no dudé en planear la cita” (Zúñiga, 2011: 40). La panadería se confirma como el espacio perfecto para poder satisfacer un deseo de amor que difiere de la trágica realidad de guerra: “un lugar apartado, solitario, tibio, acogedor [...] aquel rincón de la ciudad húmeda y helada parecía ser de una comodidad extrema” (Zúñiga, 2011: 40). Omitiendo la descripción del camino hacia la panadería, el militar se detiene en la observación de la habitación y de los movimientos de la mujer que le acompaña, dos elementos que delinear una relación opuesta a la que vivió su amigo. Si el primer soldado abrió la puerta de la panadería con llave, el segundo la cierra, acción que hace volver su amante hacia la salida y muestra de su evidente negativa, el mayor obstáculo que el hombre ha de vencer para llegar a consumar al acto sexual. Se observan, de esta manera, dos variantes del amor: la primera corresponde a un sentimiento que es vivido con vehemencia por los dos personajes, quienes se buscan y se desean intensamente, mientras que ahora se pretende vivir la misma situación aunque falten la naturalidad y la espontaneidad de un amor y atracción compartidas. El contacto es forzado y difícil de alcanzar; el movimiento de las llamas sugiere la finalidad del hombre y anticipa la metamorfosis a la que, inevitablemente, dará lugar esta relación innatural:

ante el horno, la claridad aumentó y descubrió las cosas y ella rígida, atenta al fuego, fija en él. De las heladas naves del cuartel habíamos pasado a una noche de verano, y entonces ella comprendió por qué la llevaba allí y buscaba como aliado el fuego y su templanza enervante [...] contemplando las llamas que poco a poco iban conquistando los troncos y transformando en otra materia las cortezas rugosas. (Zúñiga, 2011: 40)

El calor de las rojizas llamas de los hornos ciñe el ambiente, y en este nuevo contexto, el gato que antes estuvo al lado de la primera pareja no reaparece. La ausencia del felino es reveladora de la falta de erotización general y de la debilidad de un sentimiento que no es llama viva en sí y que, por lo tanto, no puede prender a los seres humanos y dominar el espacio en el que se sitúan. Por consiguiente, si al principio eran los instintos a dirigir las acciones, ahora cada movimiento del hombre es estudiado con atención para lograr su objetivo y evitar el fracaso en su acercamiento a la mujer deseada. Como en una batalla en la que la victoria se obtiene gracias a la espera y a la tenacidad, así es el acto sexual de esta pareja, una lucha desesperada de la que, sin embargo, no se puede totalmente gozar ni en su final. El fuego llega a iluminar sus cuerpos, pero la imagen femenina choca con la luz de las llamas, que descubren “una mancha encarnada y negra a la luz del fuego [...] una fisionomía demacrada, con ojos mortecinos y de mirada distraída” (Zúñiga, 2011: 41).



En el final, la voz narrante del segundo soldado se dirige hacia el primero a través del *tú*, para reflexionar sobre la tensión que aviva el amor y los efectos que se pueden observar en los cuerpos, lo único que puede compensar toda una vida de sufrimientos y esfuerzos. Sin embargo, tener la posibilidad de gozar de algo querido y deseado pone al hombre en antagonismo con los demás según la lógica de una “oscura ley de la vida [...] que impera y se entreteje con las existencias humanas” (Zúñiga, 2011: 42). Dentro del cuartel, el resultado es, otra vez, la vida que se opone a la muerte en uno de los lugares bélicos por antonomasia, “cuando la orden no era el amor, sino la cruel obsesión que da la guerra a los hombres condenados a su servicio” (Zúñiga, 2011: 43), una *bellum omnium contra omnes* que sólo puede acabarse con la llegada de la noche, del cansancio y del sueño. Poco después, se produce un nuevo cambio de focalización y la voz narrante parece entablar un diálogo con el segundo soldado en un final que es abierto, como el de la mayoría de los cuentos de la trilogía.

En las últimas líneas, se resumen los hechos ocurridos y se evocan los acontecimientos que hubieran podido pasar si hubiesen llegado las sombras: la noche se confirma como el elemento fundamental de la acción por ser capaz de envolver a los humanos en un sueño profundo que los aleja de la realidad. Para unos trae el sueño y el reposo, y a los otros el dinamismo vehemente de la pasión, capaz de alejar el drama de la guerra, en una lucha continua de opuestos donde la pluralidad de voces que se entretejen ofrecen un brillante testimonio de la complejidad del ser humano, en una dimensión que siempre está envuelta en la fatalidad (Beltrán Almería, 2008: 61). Los símbolos de Zúñiga, en definitiva, confirman su naturaleza de eficaces instrumentos operativos para explorar el heterogéneo mundo de la España en guerra, siendo “parcelas de la realidad [...] ocultas bajo el imperio de las convenciones sociales y sus dogmas para iluminar las zonas secretas donde se incardinan las pasiones esenciales del alma humana” (Prados, 2007: 40).

## BIBLIOGRAFÍA

- ANTONAYA NUÑEZ-CASTELO, MARÍA LUISA (2000): “El ciclo de cuentos como género narrativo en la literatura española”, *RILCE. Revista de Filología Hispánica*, 16.3, pp. 433-478.
- AUGIERI, CARLO A. (1996): *Sul senso inquietante. La letteratura e le strategie del significare simbolico*, Roma: Bulzoni.
- BELTRÁN ALMERÍA, LUIS (1999): “El origen de un destino. Entrevista a Juan Eduardo Zúñiga”, *Riff Raff*, 2ª época, pp. 103-115.
- (2000): “Las estéticas de Juan Eduardo Zúñiga”, *Anales de la literatura española contemporánea ALEC*, XXV, 2, pp. 357-387.
- (2008): *El simbolismo de Juan Eduardo Zúñiga*, Belcaire d’Empordà: Edicions Vitel·la.

- CALVINO, ITALO (2009): *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, 35<sup>a</sup> ed., Milano: Mondadori.
- CHEVALIER, JEAN Y GHEERBRANDT, ALAIN (2011): *Dizionario dei simboli: miti, sogni, costumi, gesti, forme, figure, colori, numeri. Volume primo: A-K*, traduzione di Maria Grazia Marheri Pieroni, Laura Mori e Roberto Vigevani, 10<sup>a</sup> ed., Milano: BUR Rizzoli.
- (2011): *Dizionario dei simboli: miti, sogni, costumi, gesti, forme, figure, colori, numeri. Volume secondo: L-Z*, traduzione di Maria Grazia Marheri Pieroni, Laura Mori e Roberto Vigevani, 10<sup>a</sup> ed., Milano: BUR Rizzoli.
- CIRLOT, JUAN EDUARDO (1969): *Diccionario de símbolos*, Barcelona: Labor.
- DURAND, GILBERT (1972): *Le strutture antropologiche dell'immaginario. Introduzione all'archetipologia generale*, Bari: Dedalo.
- INGRAM, FORREST L. (1971): *Representative Short Story Cycles of the Twentieth Century. Studies in a Literary Genre*, Paris: The Hague: Mouton.
- LOMBARDI SATRIANI, LUIGI M. (2005): *De sanguine*, Roma: Meltemi.
- MANERA, DANILO (2007): “Recensione a Juan Eduardo Zúñiga, *Largo noviembre de Madrid, La tierra será un paraíso, Capital de la Gloria*”, *Quaderni di Letterature Iberiche e Iberoamericane – Seconda serie: Tintas*, n. 31, pp. 138-140.
- MORENO-NUÑO, CARMEN (2006): *Las buellas de la guerra civil: mito y trauma en la narrativa de la España democrática*, Madrid: Libertarias.
- PRADOS, ISRAEL (2003): “Juan Eduardo Zúñiga. De símbolos y batallas”, *Reseña: revista de crítica cultural*, 353, pp. 4-9.
- (2007): “Introducción” in Zúñiga, Juan Eduardo, *Largo noviembre de Madrid, La tierra será un paraíso, Capital de la gloria*, Madrid: Cátedra, pp. 11-98.
- SANZ VILLANUEVA, SANTOS (2012): “Historias de una historia: La guerra sin guerra de Juan Eduardo Zúñiga”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 739, pp. 5-30.
- (2014): “La narrativa de J.E. Zúñiga: apuntes encadenados”, *Turia*, 109-110, pp. 184-197.
- VALLS, FERNANDO (2009): “El profundo bosque sombrío del alma: la narrativa de Juan Eduardo Zúñiga”, *Turia*, 89-90, pp. 9-24.
- WIDMANN, CLAUDIO (2012): *Il gatto e i suoi simboli*, Roma: Ma.gi.
- ZÚÑIGA, JUAN EDUARDO (1980): *Largo noviembre de Madrid*, Barcelona: Bruguera.
- (1983): *El anillo de Pushkin*, Madrid: Alfaguara.
- (2011): *La trilogía de la guerra civil*, Barcelona: Galaxia Gutenberg.