siglo XXI LITERATURA Y CULTURA ESPAÑOLAS
Miguel DELIBES
Ed UVa EDICIONES Universidad Valladolid

La luz sepultada de Irene Vallejo: una exploración del espacio del miedo, Zaragoza verano 1936

La luz sepultada by Irene Vallejo: an exploration of the space of fear, Zaragoza summer 1936

ENRIQUE SERRANO ASENJO
Universidad de Zaragoza

Resumen: El artículo analiza la primera novela de Irene Vallejo, *La luz sepultada* (2011). Para ello se inserta la obra, situada en Zaragoza en el verano de 1936, dentro del patrón narrativo de la reparación de las memorias marginadas en relación con la Guerra Civil. El método de trabajo consiste en cartografiar los espacios por los que transitan unos personajes cargados de miedo: el ámbito urbano, sometido a cambios radicales por la extensión de la violencia a partir del 18 de julio; y la casa de la familia protagonista, de ideología republicana, domicilio paulatinamente invadido por la tensión exterior y, por fin, perdido por sus habitantes, tras el fusilamiento del padre.
Palabras clave: *La luz sepultada*; Irene Vallejo Moreu; espacio, lugar y literatura; Guerra Civil española 1936-39

Abstract: This article analyses Irene Vallejo's first novel, *La luz sepultada* (2011). To do so, the work, set in Zaragoza in the summer of 1936, is inserted within the narrative pattern of the reparation of marginalised memories in relation to the Civil War. The working method consists of mapping the spaces through which fear-ridden characters pass: the urban environment, subjected to radical changes due to the spread of violence after 18 July; and the house of the protagonist family, of Republican ideology, a home gradually invaded by external tension and, finally, lost by its inhabitants, after the shooting of the father.
Keywords: *La luz sepultada*; Irene Vallejo Moreu; space, place and literature; Spanish Civil War 1936-39

Sumario: Introducción. 1. El calendario de la derrota. 2. La ciudad: Zaragoza, verano 1936. 3. Casa tomada, casa perdida. Conclusiones.
Summary: Introduction. 1. The timetable of defeat. 2. The city: Zaragoza, summer 1936. 3. Home taken, home lost. Conclusions.

A la memoria de Eugenia Asenjo de Francisco,
junto a su "peña muy fuert"

INTRODUCCIÓN

La obra narrativa de Irene Vallejo no ha recibido a la fecha la atención que merece por su calidad literaria y por su ambición creativa, entiéndase en el mejor de los sentidos; y ello a pesar del reconocimiento logrado por su escritura de no ficción, no solo por sus colaboraciones periodísticas, sino, sobre todo, por el éxito de *El infinito en un junco. La invención de los libros en el mundo antiguo*, Premio Nacional de Ensayo en 2020, con el respaldo constante por parte del público. Este trabajo quiere llamar la atención sobre tal carencia de la bibliografía académica sobre la autora mediante un análisis de *La luz sepultada* (2011), su primera novela.[1] De entrada, la lectura del libro suscita dos observaciones: 1ª, en apariencia se desmarca del resto de la producción de Vallejo, directamente vinculada con su formación como filóloga clásica, si bien las conexiones de fondo serán evidentes, como se puede comprobar a continuación; y 2ª, el tema tratado, la Guerra Civil de 1936, forma parte de toda una corriente en las letras españolas, tan dilatada que se remonta a los años del propio conflicto y todavía sigue viva.

Recientemente Patricia Cifre-Wibrow señalaba que está ocurriendo en España una especie de "giro cultural de la memoria" en el que resulta decisivo el esfuerzo por recuperar el recuerdo de las víctimas republicanas, tanto tiempo ignoradas públicamente (2022: 16). Así surge, bajo el influjo de diversos factores, entre ellos la Ley de Memoria Histórica de 2007, lo que la profesora Cifre denomina el patrón narrativo de la reparación o

[1] Sus otros títulos de narrativa publicados hasta el momento son la novela *El silbido del arquero* (2015), así como los libros infantiles *El inventor de viajes* (2014) y *La leyenda de las mareas mansas* (2015).

restitución (2022: 19 y 125), con el objetivo de "contribuir a la superación de esas memorias traumáticas a través de la construcción de una nueva cultura rememorativa capaz de incorporar las memorias silenciadas o marginadas" (2022: 126). *La luz sepultada* comparte el enfoque y para ello la escritora ha realizado una labor de documentación que le permite reconstruir la época de esta novela histórica, como antes ilustres antecedentes, Ramón J. Sender, por ejemplo, e indagar sobre los mecanismos de la violencia (Vallejo, 2020c: 164).

La metodología que quiero aplicar para el estudio ha sido sugerida por la propia novela, que ya desde el mismo título se vale de una metáfora espacial,[2] como indicio significativo del alcance que los lugares van a tener en su transcurso. Se trata de las aportaciones que en las últimas décadas se han propuesto a la historia y la crítica literarias desde la geografía, lo que se ha llamado el "spatial turn" (Tally Jr., 2017: 2). No hay contradicción entre este planteamiento y el hecho de que el texto que se ha de abordar sitúe la acción en el pasado. Gaston Bachelard ya lo advertía en su monografía de referencia: "En sus mil alvéolos, el espacio conserva tiempo comprimido. El espacio sirve para eso" (2000: 38). Y el maestro de geógrafos Yi-Fu Tuan confirma: "Space has temporal meaning in the reflections of a poet" (2002: 126).[3] Desde una posición más cercana a nuestra disciplina, una lectora de la novelística sobre la Guerra Civil tan competente como es Celia Fernández Prieto hace constar que "el pasado revive merced fundamentalmente a la recreación del escenario" (2003: 215). Pues bien, Vallejo, desde el primer instante de su viaje al ayer, cuida la construcción de los lugares donde moran sus personajes y lo hace de forma pormenorizada y matizada.

Comienza con una introducción de poco más de media página titulada "Miedo". El párrafo primero comprende cinco palabras, en las que la alineación entre el contenido y la forma, tan breve, logra una eficacia

---

[2] V. Gullón (1980: 52). "La luz sepultada" es cita de uno de los últimos poemas de Miguel Hernández, "Eterna sombra", que aparece en estos versos: "Fuera, la luz en la luz sepultada. / Siento que solo la sombra me alumbra." (Hernández, 2017: 857). El epígrafe que encabeza la novela son los primeros versos del poema: "Yo que creí que la luz era mía / precipitado en la sombra me veo."

[3] Karl Schlögel sustenta una opinión similar: "El lugar siempre se acreditó el más adecuado escenario y marco de referencia para hacerse presente una época en toda su complejidad" (2007: 14).

plena: "La mudanza había sido rápida."[4] Ahí "mudanza" aporta una dilogía pues cabe entenderla como "transformación" y como "traslado de domicilio". De inmediato queda claro que el personaje acaba de llegar a otra casa, cuestión distinta será que el libro no renuncie al otro significado de la palabra "mudanza"; en efecto, en poco tiempo el conjunto de la vida de la heroína sufre cambios radicales, según se averigua luego.

"Después de recorrer todos los cuartos, se quedó mirando la habitación iluminada por una luz reacia. Una mortaja de polvo cubría los muebles, fue lo primero que le llamó la atención de esa casa" (p. 9). Gracias a la prosopopeya sugerida por "reacia", la "luz" se humaniza o, al menos, se convierte en un ser vivo, confirmando desde entonces el papel trascendente que desempeña desde la portada misma. La luz supone una suerte de estribillo en esta novela histórica, que tiene también una faceta de novela poemática, y asimismo de elegía por tanto como en ella se pierde. La metáfora fúnebre a que se somete el polvo mediante "mortaja" confirma los malos augurios que presiden el discurso, como los adjetivos "sepultada" y "reacia" aplicados a la luz.

La letra cursiva, apenas utilizada en el resto del libro,[5] resalta a continuación un monólogo del personaje bajo el signo del temor. La voz expone su desesperanza en el momento crítico en que se encuentra entre resonancias de muerte próxima y conocimiento de los golpes de la existencia: "*Porque el miedo contempla de frente la posibilidad de dejar de respirar, dejar de palpitar y morir. O de ver morir lo que más se ama*" (p. 9). La subjetividad que así se expresa evoca un tiempo anterior en el que no sabía, en contraste con el presente de aprendizaje.[6] Pues bien, la novela, desde este límite vital subrayado y potenciado por el espacio nuevo (v. Turner, 1982: 46), se plantea como el relato de los acontecimientos que conducen a tal tiempo de destrucción.

1. El calendario de la derrota

---

[4] *La luz sepultada*, Alcalá de Guadaíra, Paréntesis Editorial, 2011, p. 9. A partir de ahora todas las páginas que siguen a las citas de la novela remiten a esta edición.

[5] Sobre todo, en tres canciones (pp. 79, 117 y 235).

[6] También podría considerarse *La luz sepultada* como una novela de aprendizaje. Luis Beltrán establece que un conjunto de ellas "tiene por objeto la interpretación del sentido histórico-político de determinados acontecimientos de trascendencia internacional o nacional [...] El tiempo de esta novela es el pasado reciente" (2021: 194).

A mi manera de ver, el objetivo de la autora al acercarse al tema de la Guerra Civil es doble: por un lado, rendir homenaje a las personas asesinadas por sus ideas republicanas durante el conflicto; y por otro, recrear a través de las palabras cómo pudo ser su vida y la de sus familias en aquellos días aciagos. Mediante el recuerdo de Séneca en el artículo "Dar tiempo al tiempo", Vallejo define el hecho de vivir como "la conciencia del ahora, de ese mismo día de hoy que se nos va" (2020a: 86). Como se ha dicho arriba, aquí me ocupo de cómo los lugares de la acción novelesca se convierten en testigos excepcionales del pulso del tiempo ido, pero antes de abordar la cuestión, conviene atender brevemente a la organización del libro, que en buena medida consiste en un riguroso calendario de casi cuatro meses en el vivir de la familia protagonista.

La luz sepultada, a continuación del prólogo citado, se divide en cinco bloques: "Junio de 1936", "Julio de 1936", "Agosto de 1936", "Septiembre de 1936" y "Octubre de 1936", este subtitulado "Epílogo". Junio nos presenta a los personajes principales y llama cada una de sus cuatro partes con los nombres de pila: Eduardo, Valentina, Aurora y Vicente. Eduardo Valbuena es oficial itinerante de Correos, afiliado a Izquierda Republicana, casado con Aurora y padre de Valentina, de 16 años, estudiante brillante, que prepara el ingreso en la Universidad. Ella representa la subjetividad predominante en la percepción de los hechos, no en balde tiene la última palabra en el epílogo, desde el que sabremos que también abrió la obra, pues "Miedo", sin nombrarla, es de ella de quien habla. Finalmente, Vicente es militar retirado con dos pasiones: el ejército y su hijo Eduardo, a pesar de que no comparta sus ideas políticas.

Julio cuenta con ocho capítulos numerados. Cada uno corresponde a uno de los ocho días que van hasta el 25 desde el 18, fecha de inicio del golpe de Estado fracasado que provoca la Guerra Civil, fracasado en el conjunto de España pero que triunfa en Zaragoza, el lugar de los acontecimientos narrados. Hasta aquí llega la que cabe considerar como la primera parte de la novela. Culmina con la detención de Eduardo, denunciado por "derrotista" por alguien de la vecindad, y a las pocas horas liberado por intervención del comandante Dámaso Peñafiel, militar golpista y profesor de Valentina.[7] En todo caso, ha de señalarse que

[7] No cabe detenernos en la carga simbólica de determinados nombres de personajes, desde la bonhomía de Eduardo Valbuena o el coraje, siempre en pugna con el temor y por ello más relevante, de Valentina, hasta lo irónico de que un militar golpista, que finalmente se desentiende de la suerte de Eduardo, se llame Peñafiel, o quizá el más tenue caso de Aurora, persona un tanto epicúrea y despreocupada a lo largo de la

Vallejo recorre el calendario sin huecos, en jornadas sucesivas, como manera de dejar constancia de que, durante esos primeros días de la nueva situación en la ciudad, se producen cambios cruciales y paulatinos en las vidas de los personajes.

Agosto posee catorce capítulos, también numerados. Cada capítulo se ocupa de un día distinto del mes y precisa de cuál se trata. A diferencia de lo ocurrido en julio, agosto deja días sin relatar, hasta que llega el 21, en el capítulo 8, momento en que Eduardo sufre insomnio por la noche, a causa de una escena de represión contemplada desde el tren. Al día siguiente, 22, capítulo 9, Eduardo vuelve a ser detenido: la incertidumbre de nuevo se marca día a día y capítulo a capítulo, hasta el 26 del mes, correspondiente al capítulo 13. Al cabo, la angustia sufrida por la familia durante ese tiempo, sin saber dónde lo han llevado, se aclara: se encuentra en la cárcel de Torrero.

Septiembre se divide en siete capítulos numerados. Los tres primeros se ubican con la misma exactitud que todos los precedentes: el 2, el 5 y el 6 del mes. Entonces, Aurora y Valentina conocen por Vicente que Eduardo ha sido fusilado. El pormenor cronológico utilizado hasta aquí por la escritora para trasladarnos las inquietudes y los días de sus criaturas, casi a modo de diario,[8] se relaja un tanto. Sigue un tiempo que una lectora o un lector de la obra de Vallejo acaso podría calificar de "días alciónicos", la calma en medio de la tempestad (2015: 44). Únicamente cobra cierto protagonismo el domingo 20, pero solo como muestra de los nuevos hábitos de las dos mujeres, que visitan por las mañanas el cementerio (p. 250); y ya en octubre, con un único capítulo, el viernes 2, a saber, momento de la instalación en el nuevo piso por parte de la viuda y la huérfana. Empieza una existencia distinta caracterizada por la ausencia y las privaciones, ya que se encuentran en la ruina. Ahora se entiende mejor

novela, que al faltar su esposo toma las decisiones en la nueva y dura vida que empieza para ella y su hija. Justamente Aurora y sus amigas tratan de cómo a veces los nombres de las personas las ilustran de un modo u otro (p. 37).

[8] Podría traerse a colación ahora el epígrafe que Juan Ramón Jiménez pone al frente de su *Diario de un poeta recién casado*, titulado "Saludo del alba", al pie consta: "(Del sánscrito)": "¡Cuida bien de este día! Este día es la vida, la esencia misma de la vida. En su leve trascurso se encierran todas las realidades y todas las variedades de tu existencia: el goce de crecer, la gloria de la acción y el esplendor de la hermosura" (2011: 43).

aquella primera línea: "La mudanza había sido rápida" (p. 9) y se valora en toda su eficacia, a la vez sintética e inquietante.[9]

2. La ciudad: Zaragoza, verano 1936

La acción propiamente dicha de *La luz sepultada* se abre con la llegada de Eduardo a la estación ferroviaria de Campo Sepulcro en Zaragoza. Se trata de un inicio de novela cargado de simbolismo: para empezar por tratarse de una ciudad, "city manifests humanity's greatest aspiration toward perfect order and harmony in both its architectural setting and its social ties" (Tuan, 1980: 145); pero también porque el lugar preciso es una estación de tren, umbral destacado en la narrativa contemporánea (Wirth-Nesher, 1996: 39; Ameel, 2017: 236), además de que para Valbuena el tren encarna el emblema de modernización del país. Ahora bien, como Joan Ramon Resina advierte, toda ciudad supone un depósito de experiencias humanas, su memoria tangible (2001: xii), y para cualquiera de cultura media, Zaragoza en junio de 1936 está a punto de caer bajo el control de las fuerzas sociales reaccionarias, es decir: "place can be understood only in terms of history, and is necessarily read differently by characters who cannot know what would follow than by readers who do", en palabras de Hana Wirth-Nesher (1996: 16). El nombre de la estación, Campo Sepulcro, no es ajeno a las connotaciones diversas del espacio, no todas tan esperanzadoras como el optimista Valbuena se empeña en sentir.[10]

La mirada de Eduardo recorre el camino desde la estación subrayando ciertos lugares: la fábrica de chocolate Orús, "un gran palacio de la industria", al otro lado de las vías, cuya arquitectura produce "seguridades sobre la solidez de la ciudad bajo el cielo hendido por las estrellas" (p. 20), unas seguridades acaso engañosas y una solidez ambigua, en todo caso, desde la perspectiva de Eduardo, la visión acogedora de la fábrica enlaza bien con el regreso a su localidad de residencia; o el trayecto desde el trabajo hacia el domicilio, que también resalta la iluminación. "Dejó atrás la plaza del Portillo. Le parecía, mientras caminaba, que el suelo aplanaba la luz de las farolas. [...] La oscuridad nunca era completa en la ciudad, sino más bien un territorio fronterizo con la luz" (p. 21). Un aspecto

[9] No se pierda de vista que la lectura antes de llegar a ese comienzo ya ha recorrido el título de la novela, el epígrafe hernandiano y el propio título del prólogo: "Miedo".

[10] Conviene recordar ahora esta observación de Leonard Lutwack:"in the final analysis all places in literature are used for symbolical purposes even though in their descriptiveness they may be rooted in fact" (1984: 31).

fundamental en la recreación del pasado que pone en práctica Vallejo es el esmero en la plasmación de lo sensorial, con la vista como protagonista junto con el oído y el tacto. El efecto logrado parece radicalmente vivaz, la operación de leer se funde con lo que percibe y siente el personaje, con la alta implicación en los sucesos narrados que comporta y la comprensible persuasión en sus planteamientos, y es que la autora logra que su público también haya estado allí.

De la Zaragoza previa a la sublevación militar se destaca el edificio de Correos, donde Eduardo trabaja cuando no se encuentra viajando como empleado itinerante que es. El énfasis sobre ese espacio advierte de la importancia que alcanza en la acción, pues la detención última de Valbuena tendrá lugar en su entrada. Pero ahora sobre todo interesa comprobar la interacción entre el lugar y el personaje de Valentina, que espera a su padre: "Sus pensamientos [...] hacían una travesía continua del exterior al interior. De la fachada —redes de rombos, columnillas vidriadas, inspiración granadina— a las imágenes de su mente. Y vuelta a empezar" (p. 27). Ricardo Gullón (1980: 24) sugería cómo "la sustancia espacial" se correlaciona con los estados de ánimo y las tensiones de las criaturas novelescas y la cita lo corrobora.

El otro punto de la ciudad relevante en el mes de junio será el canal Imperial, sitio del paseo que cada domingo comparten tres generaciones de la familia: las representadas por Vicente, Eduardo y Valentina.[11] Biruté Ciplijauskaité, al estudiar las novelas históricas de escritoras de los años ochenta del siglo pasado, ya hacía constar la dimensión afectiva o, si se prefiere, "intrahistórica" de las mismas (1994: 125), enfoque que también se aprecia en Vallejo, como la dimensión lírica aludida ya en este estudio (v. Ciplijauskaité, 1994: 128). "Ante sus ojos apareció la extensión rectilínea del agua. Destellos móviles pululaban sobre la superficie verde. Caminaron por la orilla de tierra [...]. Las hojas proyectaban un cerco cambiante de sombra" (p. 52). Valentina escucha el diálogo entre su abuelo y su padre, cómo se enfrentan los puntos de vista conservador y azañista sin perderse el respeto ni el cariño mutuos.[12] El camino junto a la cinta de

[11] Vale la pena recordar ahora que si de recuperar el vivir del pasado se trata: "lo más firme de la vida son las secuencias de movimiento que se han vuelto rutinas" (Schlögel, 2007: 364).

[12] En varios momentos de *La luz sepultada*, como sucede en este pasaje, encontramos el didactismo tan común en las novelas que abordan la temática de la Guerra Civil, al que ha apuntado Isaac Rosa (2007: 90). Considero que Vallejo se muestra especialmente hábil a la hora de integrar dichas explicaciones en el curso de los

agua aquí es el marco del intercambio razonable de ideas, por ello resulta todavía más revelador que justamente sea en el canal donde aparezca el primero de los fusilados que definen el tiempo que el 18 de julio inaugurará.

Exactamente en tal fecha, Zaragoza se transforma. Valentina y su amiga Emilia salen del cine después de haber visto *Historia de dos ciudades*,[13] basada en la obra homónima de Charles Dickens. El silencio en la tarde llama la atención de las adolescentes y, cuando acceden al paseo de la Independencia, el salón de la capital aragonesa, lo encuentran abarrotado por grupos de obreros, "que demostraban miedo e infundían temor, todo a la vez" (p. 65). Valentina, por un momento, cree estar en medio de una escena de la película. Así comienza la devaluación de una cierta ciudad de libertades y, finalmente, su pérdida por la amenaza de otras gentes (Tuan, 1980: 9); estamos ante un tema con realizaciones múltiples en el último siglo y medio de la literatura.[14] En este caso se concreta en cómo un determinado ámbito urbano, con sus defectos inherentes, pero aun así "la más alta expresión del género humano" (Tuan, 1988: 219), se convierte en un *locus horribilis*, "lieu lié à la peur", un infierno por causa de la guerra, o más justamente por la violencia extrema, consciente y voluntaria entre los seres humanos, según afirma Esperanza Bermejo Larrea (2012: 9).

El silencio que caracteriza el espacio en el tiempo nuevo (pp. 64 y 73), pronto se rompe por el ruido de disparos, que la familia oye desde su casa (p. 74). No sirven de nada los esfuerzos tan bienintencionados como patéticos de Eduardo por explicarlos del modo menos traumático. Así él mismo ha de reconocer enseguida que los golpistas han ganado en Zaragoza y se ha impuesto la ley marcial: "La ciudad está cubierta de Bandos de guerra en los que penalizan con el fusilamiento una serie de delitos" (p. 79). Ahora bien, será Alejo, periodista amigo de su vecino Blas Albelda, quien exponga con toda crudeza la situación: "Están liquidando

---

acontecimientos. Sirva de ejemplo dicha conversación entre Vicente y Eduardo, o más adelante las informaciones que el periodista Alejo transmite sobre la situación en la ciudad el 20 de julio (p. 89 ss.).

[13] 1935, dir. Jack Conway, prod. David O. Selznick. Reparto principal: Ronald Colman, Elizabeth Allan, Edna May Oliver, Reginald Owen, Basil Rathbone, Blanche Yurka.

[14] "Place loss, place devaluation, has been without question one of the principal motifs of literature over the last one hundred years" (Lutwack: 184). Repárese en que la pérdida y devaluación señaladas por Lutwack en 1984, a la fecha no han perdido ni un ápice de su vigencia.

a la oposición. No juzguen por lo que recuerdan del pasado, de Primo de Rivera o de la monarquía. Piensen en lo que han leído de la Alemania de Hitler y olvídense de pronunciamientos" (p. 91).[15] Ciertamente la ilustración de la clarividente sugerencia que se produce pocas páginas después no deja de evocar prácticas comunes en el III Reich.

En efecto, Valentina sale de la casa siempre que puede (p. 98), a fin de hacerse cargo de primera mano sobre lo que ocurre. Así al ir a hacer un recado, pasa junto a una imprenta y papelería "que tenía los cristales rotos. Se acercó. Los destrozos invadían el interior [...] todavía servía de adorno un grandísimo abanico oriental de papel" y en el muro de al lado lee: "Por rojos y masones" (p. 99). El contraste entre la destrucción partidaria y el exótico adorno intacto suscita con sensibilidad e inteligencia la distancia entre la vieja cotidianidad y el régimen de terror que los rivales políticos afrontan. De este modo el espacio nos habla, acerca de lo bueno y lo malo (Tuan, 1988: 221), y, al cabo, suscita una evidente forma de exclusión sufrida por la joven (Wirth-Nesher, 1996: 21), republicana y lectora, que no puede dejar de identificarse con las ideas combatidas mediante la acción cuyos efectos contempla y, desde luego, con el mundo de los libros, atacado igualmente de esa manera.

Ahora bien, las dimensiones de la tragedia en la que la familia se adentra únicamente empiezan a percibirse en su verdadero alcance cuando el 21 de julio Blas les hace saber que Alejo ha sido fusilado en las orillas del canal, el mismo de aquellas pláticas entre Vicente y Eduardo, y la única explicación posible, "perversa", parece ser su ideario socialista (pp. 101-102). Desde la disciplina histórica, el contexto que arropa esa muerte y las otras que se refieren a partir de entonces en *La luz sepultada* parece claro. Miguel Martorell y Santos Juliá citan la instrucción reservada nº 1 que el general Emilio Mola firmó semanas antes: "la acción ha de ser en extremo violenta, para reducir lo antes posible al enemigo que es fuerte y bien organizado" (2021: 357), de manera que todo sirve con el objetivo de "amedrentar al enemigo". El personaje de Valentina muestra la eficacia de esta política de exterminio y venganza de la que hablaría su admirado

[15] Alejo también plantea el miedo de los otros: "mucha gente en este país está dispuesta a justificar un baño de sangre. Sin vacilar, créanme. La sublevación apela a sus miedos. Los enarbola. La amenaza revolucionaria. El miedo de las clases pudientes a ser barridas, como en Rusia, a las huelgas, a la bancarrota. La propaganda fascista y nacionalsocialista ya ha usado con éxito esas justificaciones" (p. 92).

Manuel Azaña (Martorell y Juliá, 2021: 359), pues como ya se ha dicho, desde la clave del miedo se ha de leer la novela.[16]

Solo en una Zaragoza controlada por los militares rebeldes, falangistas y grupos afines (Cifuentes Chueca y Maluenda Pons, 2001: 82), cabe entender las dos detenciones que sufre Eduardo. La primera resulta de la delación de un vecino anónimo que acusa a Valbuena ante las autoridades de comentarios derrotistas. La figura de la delación supone el emblema por antonomasia de la ruptura de las normas de buena convivencia y ciudadanía a que aspira la víctima, y desde luego es síntoma de la nueva naturaleza urbana en que se desenvuelven los personajes. Pero este arresto del padre de Valentina dura poco, pues interviene en su liberación el comandante Peñafiel, que, si bien al final del libro abandona a su suerte a Eduardo, no encaja en "la imagen tradicional del villano nacionalista" (Hansen, 2012: 90-91). La atenta observadora que es la heroína adolescente reflexiona sobre el vecino amistoso acusador, "todos sus vecinos eran amistosos con Eduardo", y el "profesor de carácter distante, que además era oficial golpista", pero que interviene en favor del detenido, para concluir: "Cada hombre es un misterio" (p. 141).

La que he llamado segunda parte de *La luz sepultada*, la que transcurre a partir de agosto, comienza en un lugar de la ciudad que queda un tanto al margen de ella: el parque. Valentina pasea con su amiga Emilia y por un momento la calma de la naturaleza recuerda algún otro texto de Irene Vallejo, por ejemplo, el artículo "Mansiones verdes" (2021a: 91).[17] Pero pronto sabremos que el entorno elegido en realidad no está desligado del resto de la población y de sus amenazas. Para empezar, Emilia menciona asustada la aparición del cadáver de una persona ejecutada junto a una tapia al lado de su casa, y Valentina "había oído que algunas veces enseñan los cadáveres como escarmiento" (p. 148; v. Tuan, 1980: 175-186). Incluso en un marco tan connotadamente propicio como el parque, se introduce la tragedia colectiva. En cualquier caso, tan significativo sobre

[16] La aplicación a Zaragoza del planteamiento general lo realizan Julita Cifuentes Chueca y María Pilar Maluenda Pons: una vez suprimidas las instituciones republicanas, los sublevados debían acabar con toda oposición, para ello "fue necesario el desencadenamiento de una ola de violencia inusitada [...] que se centró en la eliminación rápida de dirigentes cenetistas, socialistas, republicanos, simpatizantes y, en definitiva, en la extensión de ese terror a toda la población" (2001: 46-47).

[17] Durante los primeros instantes el público puede tener la percepción de encontrarse en algo cercano al *locus amoenus* de la tradición, al respecto v. Alberto Montaner Frutos (2005: 66).

los cambios en las vidas de las dos jóvenes resulta el motivo de la heroína para concertar la cita amistosa en ese lugar: asegurarse de que nadie las escucha (p. 149), por lo que no hay lugar para la delación, que ha convertido al conciudadano en sospechoso, es decir, en enemigo y el sitio de convivencia en espacio de condena (y ejecución según se ve).

Dos lugares de reunión y de ocio, preparan la llegada de las acciones definitivas. Aurora y Eduardo van a una cafetería y reviven las diversiones de otros tiempos. Se trata del marco elegido por la escritora para mostrar la ignorancia plena de Eduardo, quien no ha aprendido nada de las últimas experiencias, pues considera su liberación como una absolución, y no como el aviso que en realidad encubre, según aprecia con lucidez su hija (p. 146). En efecto, el padre cree que en ese momento "todo ha pasado" (p. 161), refiriéndose a cualquier peligro personal. Páginas después, Valentina acude a un bar para comprar hielo y por la dueña sabe que han matado al señor Amancio, panadero retirado, parroquiano de afabilidad constante. Ella saca esta conclusión: "Todo, el bar, su casa, había sido ya invadido. Toda sensación de seguridad derivada del entorno conocido, era falsa. Falsa" (p. 165).[18] Exactamente es la percepción contraria a la de Eduardo.

El sábado 15 de agosto, padre e hija salen de paseo. En un espacio tan emblemático como es el puente de Piedra sobre el río Ebro, encuentran a Arturo, miembro también de Izquierda Republicana, por quien sabrán, entre miradas hacia los extremos del puente para asegurarse de que nadie está cerca, que las listas de afiliados han sido destruidas. Pero Valentina no se engaña, de modo que cuando se quedan solos, invirtiendo los roles tradicionales, proporciona a su progenitor una última lección:

> —Papá, párate a pensarlo. En esta ciudad no ha habido lucha, ni resistencia, ni nada que se le parezca. Los militares se hicieron con el poder en unas horas. Entonces, ¿por qué los fusilamientos? Escogen como víctimas a gente inofensiva, personas comunes y corrientes, ya lo has visto. Quieren escarmentarnos a todos. —Valentina ponía más seriedad en los ojos que en la voz, que todavía no se modulaba del todo bien, por su edad.
>
> —Date cuenta de que aquí están utilizando el terror como táctica —resumió. (pp. 176-177).[19]

---

[18] Acaso se podrían aplicar aquí estas palabras de Enric Bou acerca de algunos textos de Joan Maragall y Ramón Gómez de la Serna: "evoke the transformation of places in states of the soul" (p. 17).

[19] Un contexto ponderado para estos hechos, puede verse en José Álvarez Junco: "Al finalizar el verano [de 1936], las cifras de asesinatos políticos eran superiores por

El lugar, la gestualidad que Vallejo siempre perfila con cuidado y la dureza de lo que se dice dotan a estas líneas de una solemnidad y una trascendencia acordes con lo que se cuenta. El problema yace en que el carácter de Eduardo le impide atender a la petición formulada por su hija de que aproveche sus desplazamientos laborales para huir a Francia o pasar al otro bando.

Valbuena vuelve a ser arrestado unos días después en la puerta de detrás de Correos, al volver de uno de sus viajes y la familia no tiene más información. Empieza, pues, un tiempo de búsqueda que, en primer término, lleva a Vicente y a Valentina a la comisaría de policía de la calle Casa Jiménez en medio de la noche. Lo llamativo del sitio es la extraordinaria actividad y el sonido rechinante que a altas horas de la madrugada reinan por doquier: "Las máquinas de escribir hacían un ruido ensordecedor, por el martilleo de las teclas y el estampido de los carros [...] Los agentes se arremolinaban, corrían entre el humo y la algarabía [...] como si sus obligaciones no les dejasen reposo" (p. 199). La inquietud producida surge, claro, del tipo de acciones humanas que allí se llevan a cabo,[20] y también de la ocupación frenética en medio de una noche de agosto. No parece normal, al menos no en tiempos de paz. Al abuelo y a la nieta se les dice que no hay ningún detenido con tal nombre. La verdadera naturaleza del recinto solo se valora adecuadamente cuando días después se recibe en la casa familiar una carta de Eduardo, ya en la cárcel, en la que cuenta que la noche de su arresto sí se encontraba en esa comisaría "sin una cama, ni una silla" (p. 221). La novela no explica, ni hace falta en rigor, cómo se ha podido producir la discrepancia entre la realidad y lo que se les comunicó a Vicente y a Valentina; pero sí hay un elemento común entre lo que el policía les dijo y lo que el padre les escribe: las negaciones. Quizá lo característico de ese lugar, representativo de la

---

parte de los sublevados, pero no bajaban mucho entre los que se llamaban «leales». La diferencia era que, por parte de los primeros, nadie reconocía los crímenes que se estaban cometiendo ni se alzaban voces de protesta contra ellos, mientras que hubo dirigentes republicanos que denunciaron aquella actuación criminal de los comités y grupos revolucionarios" (2022: 104). En fin, vale la pena recordar también otro artículo de Vallejo que mira a crímenes posteriores: "[Primo] Levi, el superviviente del campo de exterminio, consideraba imperdonable aumentar el sufrimiento humano mediante la destrucción planeada" (2010: 148).

[20] "The character of a place is conditioned by the kind of human activity that is performed there" (Lutwack, 1984: 47).

ciudad en guerra, se encuentre en la capacidad de negar y, llegado el caso, tachar a todo el que no comparte la ideología en el poder.

El fracaso en la primera gestión para localizar a Eduardo, obliga a Valentina a recurrir al comandante Peñafiel, y así es cómo, por consejo de la esposa del militar, visita la División, es decir, el edificio castrense sito en la plaza Aragón de Zaragoza, donde tuvo su sede la V División Orgánica, bajo el mando del general Miguel Cabanellas, quien a pesar de "su pasado de notorio masón y republicano" se había sumado a la rebelión (Egea Bruno, 2018). Ubicado a unas decenas de metros de la comisaría mencionada y bien cerca asimismo del edificio de Correos, la joven establece la analogía con el centro policial que ha visitado unas horas antes: "Solo que este era el auténtico corazón palpitante del alzamiento" (p. 204) y así lo hace constar la retórica con la prosopopeya. En fin, hasta en cuatro ocasiones ha de acudir Valentina a la División, los días 23, 24, 25 y 26 de agosto, en lo que literalmente supone una reedición angustiada del conocido artículo de Mariano José de Larra, pues Peñafiel por dos veces emplea la expresión "Vuelva mañana" (pp. 214 y 219).

Todas las visitas comportan para ella una evidente tensión y malestar hondo, no se pierda de vista que en las tres primeras su padre se encuentra desaparecido y en manos de gentes afines a los individuos que trabajan en la División. Ahora bien, la segunda y la cuarta entrañan una mayor carga simbólica en relación al espacio. El lunes 24 Valentina repara en algunas frases pintadas en las paredes del recinto con el elemento común entre ellas de la violencia y la amenaza, por ejemplo: "Partiremos el cuello a los traidores" (p. 213). También se fija en la estatua de bronce del general Palafox, situada en la escalera monumental. Este elemento, con un referente real obra del escultor modernista Dionisio Lasuén, contribuye a respaldar la vivencia novelesca de la protagonista, a la que un grupo de soldados hostiga verbal y físicamente: "le damos miedo. ¿Te damos miedo, chica? [...] La cara en llamas, el cuerpo rígido, Valentina continuó andando a trompicones" (p. 213). Se ve obligada a esperar en el pasillo, junto a la puerta del despacho del comandante y la narración desde su punto de vista interioriza la situación por la que pasa: "ese lugar ingrato donde el aliento de los militares era su aire respirable [...] el paso incesante de hombres que la miraban con ojos que parecían tocarla" (p. 213). El volver a ese sitio, sede de un "enjambre de hombres" (p. 214) animalizados por el sustantivo previo, significa una humillación para ella, una de tantas que contribuyen a degradar la ciudad y a definirla en la situación generada por el levantamiento.

Cuando regresa por última vez el día 26, Valentina acude ya sabedora de que su padre se halla en la Prisión Provincial de Torrero. Al cabo, lo que culmina la revelación del espacio como ámbito nefasto son las palabras, presuntamente tranquilizadoras, de Peñafiel: "debe convencerse de que no hay razón para temer por él. Procuraremos que a su padre se le haga justicia" (p. 223). El plural de "procuraremos" abarca a cuantos con él detentan el poder en Zaragoza, poder de vida y de muerte, poder anclado en el edificio en cuestión, como sabemos. Un lugar donde la idea de "justicia" es tan aberrante como para, al final, acabar con la vida de un inocente. A partir de ahí, en la entrevista solo resta por resolver la despedida. El comandante pregunta a su alumna sobre sus estudios futuros y, sin perder los buenos modales: "Seguidamente, la puerta se cerró entre ella y Dámaso Peñafiel." (p. 224). Así acaba el capítulo, con la interposición de una barrera que no solo es material, porque se comprende que la sombra del personaje llega hasta el final de la novela: sin lugar a dudas, el crimen contra Valbuena y la ruina familiar suceden en parte por la omisión de ayuda del educado oficial. El miedo "rayano en el terror" (p. 207) que él suscitaba en Valentina adquiere su significado pleno.

Los espacios de la población que resta por cartografiar son "heterotopías", en acuñación de Michel Foucault (1994: 755-756): lugares que están fuera de todos los lugares, aunque sean localizables. Se trata de la cárcel y el cementerio (Foucault, 1994: 757-758; Bou, 2012: 88-89). Vallejo resuelve con inteligencia el acceso de la novela a la prisión en el momento postrero de la vida de Eduardo Valbuena. Una vez muerto, Aurora y Valentina reciben una carta de su compañero de celda superviviente y Valentina, a su vez, relata lo sucedido a su tía Asunción, hermana del fusilado: "Papá salió de la celda confiado, pero al momento volvió sobre sus pasos, dejó en el suelo el bulto que había preparado como equipaje y dijo: «Me parece que no voy a necesitar la manta». Esas fueron sus últimas palabras" (p. 245). La huérfana, dolida por la actitud conformada de su interlocutora, pretende afectarla sugiriendo qué pudo ver su padre en el patio de la cárcel para reaccionar así: "Vio la cara de sus asesinos" (p. 245). Más revelador que esa suposición parece el contraste entre la esperanza paterna al salir, aspecto predominante en su carácter, y la expresión temporal "al momento volvió". A pesar de todo lo que él sabía de los sucesos en su ciudad, todavía es capaz de seguir confiado, pero en un instante, por fin, se quiebra su manera de ver el mundo. No su manera de vivir, porque todavía es capaz de pensar en el compañero y darle la manta que él, con certeza, no necesitará.

El capítulo 6 de septiembre resulta el más breve de la obra, apenas una página, corresponde al día 20 y dibuja uno de los habituales paseos de Aurora y Valentina desde su casa hasta el cementerio de Torrero. La economía narrativa por la que opta Vallejo se basa en dos recursos: el primero consiste en describir una mañana templada y agradable, por completo coherente con esos días "alciónicos", que han seguido a las conmociones del verano, inmersas en un tiempo de calor extremo: "El cuello de la blusa de luto de Valentina revoloteaba, haciéndole cosquillas en la piel", pues bien, la placidez del día se enfrenta al hecho de "que para su padre todo había terminado, que ellas estaban en la ruina" (p. 250).[21] El segundo sencillamente opta por nombrar a los muertos, porque la tragedia aludida posee dimensión colectiva, que el libro ha ido señalando con otras víctimas, Alejo o el señor Amancio, por ejemplo, y ahora tiene un resumen, porque cada persona es única: siete nichos juntos, Eduardo y sus colegas Ponce y Laurente, a su lado Serapio Alonso, jefe de cartería, y tres carteros más ejecutados la misma jornada. La presencia ante ellos de "don Elías Hurtado" dice Aurora (p. 251), jefe de Correos y preparador de Eduardo en sus oposiciones, actúa de testigo y brinda un homenaje personal, el único posible entonces, a su gente.

3. Casa tomada, casa perdida

Tuan valora que: "Hometown is an intimate place" (2002: 144), pero el lugar íntimo en mayor grado para cualquiera es la casa. Se trata del espacio idóneo para "mostrar el drama particular de personas comunes" (Fernández Prieto, 2006: 45), el territorio "privado de vivencias" (Pozuelo Yvancos, 2022: 13), donde el estado de guerra alcanza en la novela sus resonancias más matizadas y acaso universales: primero, por una paulatina invasión de elementos externos y hostiles a las personas que la habitan;[22]

[21] En cuanto a la represión económica en Aragón, es de referencia el trabajo de Estefanía Langarita, Nacho Moreno e Irene Murillo (2014). Sea como fuere y quizá por la extensa casuística, no he encontrado alusión a la posible pérdida de las pensiones de viudedad y de orfandad de Aurora y Valentina, con las que contaba Eduardo antes de la guerra (p. 31). En cuanto al seguro de vida que tenía contratado, la tesis de Amadeo Sánchez Ceballos explica que, en efecto, no hubo indemnizaciones para los represaliados por parte de los rebeldes (2017: 396). Agradezco vivamente a Ángela Cenarro y a Jerònia Pons sus indicaciones bibliográficas sobre estos temas.

[22] Conviene recordar que nos encontramos ante un tema que sobrepasa las circunstancias concretas de la España del momento, aunque en las páginas de *La luz sepultada* se

y segundo, por la expulsión de las supervivientes, con la consiguiente marcha a otra morada.

El piso alquilado se encuentra en la calle Agustina de Aragón, con vistas a Conde de Aranda, no lejos de los lugares de trabajo de Eduardo: la estación de Campo Sepulcro y Correos. Sobre el emplazamiento del edificio, no parece descabellado relacionar al ilustrado aragonés y a la barcelonesa heroína de la Guerra de la Independencia con el contexto de la Guerra Civil de 1936, donde las fuerzas reaccionarias del país con la ayuda de potencias extranjeras destruyeron la República y sus medidas modernizadoras. En todo caso, parece coherente con el protagonismo de la luz en la novela este apunte sobre la elección: "El sol que bañaba las habitaciones principales durante las horas de luz había sido la razón decisiva para los dos" (p. 32).

El interior encierra atributos propios de una vivienda burguesa. Posee un piano en el salón, un gran comedor y biblioteca: "Miraba lentamente las encuadernaciones, los lomos, las tapas de cartoné, las hojas de guarda estampadas, las ilustraciones. Se aficionó al crepitar del papel. Valentina sentía que los libros la lanzaban al mundo" (p. 28). La importancia de la lectura para la familia se evidencia en la enumeración focalizada en la joven, pero es que los libros para Valentina, Aurora y Eduardo encarnan toda una manera de estar en el mundo justamente, abierta y comprensiva, desde luego tolerante. De ahí la renuncia extrema que supondrá la quema de tantas obras unas páginas después. En fin, la casa cuenta con la ayuda de Araceli, empleada como sirvienta.

La presentación de la casa a lo largo de junio se completa con lo que se dice acerca del lugar que representa la máxima expresión de la intimidad: el dormitorio conyugal. Esto sucede en el capítulo "Aurora", sin duda la criatura novelesca más ligada al espacio doméstico. "A diferencia del resto de las habitaciones, esta estaba siempre cerrada y solo un poco de luz vagaba por ella. Perfiles de muebles —un baúl, un armario de luna—, era todo lo que los ojos extraían a la penumbra" (p. 33). A continuación, la mujer rememora un encuentro erótico con su esposo en ese marco. El pasaje sirve a la autora para modular la vocación de felicidad y el amor por la vida del matrimonio, el punto de la historia común en que se encuentran al empezar la trama, elemento necesario, además, para calibrar con mayor precisión la pérdida que seguirá.

---

enraíce en ellas: "«Home» in the modern urban novel has been infiltrated by the «outside»" (Wirth-Nesher, 1996: 18).

El 18 de julio por la tarde, ante el panorama de tensión que Valentina y Emilia encuentran en el centro de la ciudad al salir del cine, las muchachas deciden "refugiarse en casa lo antes posible" (p. 66). Al llegar, Eduardo informa a su hija de lo que él cree que ocurre: se ha producido una sublevación por parte del ejército de Marruecos, pero las fuerzas de la Península continúan fieles al Gobierno. Habla "con una delicada modulación de orgullo" (p. 67). Tan excelente conocedora de la tradición clásica como Vallejo acaso se valga del concepto de *hybris* para retratar a su personaje. Al poco, el padre entusiasta corrobora su ceguera y soberbia: "Estoy muy tranquilo de verme en casa con vosotras. ¿Quién podría protegeros mejor que yo, si hay algún peligro?" (p. 71); y su buen ánimo llega al punto de hacer una interpretación cómica, a fin de relajar el ambiente provocado por las noticias. El capítulo concluye: "Resultaba fácil olvidarse de todo lo demás en medio de aquella paz doméstica." (p. 72). Pero enseguida se demuestra que el olvido no es viable, ni siquiera en el seno del hogar.

En efecto, a la mañana siguiente, después del desayuno la placidez dominical se concreta en los pequeños gestos que tan bien transmite la escritora: Aurora "se enroscó, sugerente, en un sillón", el marido lee y la hija no puede leer el volumen "que tenía abierto sobre las rodillas. En aquel preciso momento, el silencio saltó hecho pedazos por una descarga de fusilería, bien audible a pesar de la distancia" (p. 74). Así empieza la toma de la casa por parte del exterior implacable: en primer término, a través del sonido. Mientras el silencio se adueña del domicilio, desde fuera continúan haciéndose presentes los nuevos dueños del poder también mediante canciones bélicas: "Y aunque el canto llegaba flaco y estrangulado por la distancia, se notaba que era una efusión rabiosa de muchos pechos. [...] *Por Dios, por la Patria y el Rey / lucharon nuestros padres*" (p. 79). El himno carlista, reconocido de inmediato por Eduardo, remite a los defensores de la tradición a ultranza y establece el planteamiento opuesto a las esperanzas de progreso para el país que el tren encarna para este personaje en el inicio de *La luz sepultada*. Al cabo, el "miedo colectivo" se extiende entre la población, y Aurora opta por salir lo menos posible: "En su piso, rodeada de cosas familiares, le era más fácil perpetuar el espectro de la normalidad" (p. 98). Ahora bien, la palabra "espectro" tiene resonancias de muerte que afectan a la vieja "normalidad" y, en cualquier caso, en determinados momentos, los objetos más próximos se pueden convertir en testigos de cargo.

Así que, por iniciativa de la atenta Valentina, quien sí sale de casa y descubre que a la gente se la está deteniendo por la tenencia de ciertos papeles, las dos mujeres convencen a Eduardo de que deben destruir cualquier escrito comprometedor ante las autoridades. Por consiguiente, van a ser quemados en la cocinilla, primero todo lo vinculado a la política: el carné de Izquierda Republicana, recortes de prensa, una foto firmada por Azaña (p. 106); y luego muchos libros: franceses, rusos, etc., hasta una revista con poemas de Lorca donde se nombra a la Guardia Civil (pp. 109-110). En este contexto de guerra fratricida, no parece casual que *Los hermanos Karamazov*, donde se narra un enfrentamiento familiar y la destrucción de una familia (Beltrán, 2021: 278), sea un título destacado en la novela (pp. 44, 71 y 110). En cualquier caso, para Valentina el acto entraña "una toma de conciencia de la gravedad de la situación. Los libros que sacrificaban habían sido, en muchos casos, sus compañeros de infancia [...] la emoción era casi insostenible" (p. 112).[23] Conviene recordar ahora el *Manifiesto por la lectura*: "en todas las épocas desde su invención, los libros han sido perseguidos, quemados y destruidos con saña reincidente por el pensamiento dogmático y totalitario" (Vallejo, 2020b: 46). El peligro de perder la vida conduce al acto de autolesión cometido sobre los "compañeros" de tinta de esas existencias lectoras, mas la trama del totalitarismo no se conjura con el sacrificio. Aun así, la emoción sentida por la familia y singularmente por Valentina proporciona bien la medida del tiempo nuevo.

El viernes 24 de julio se produce un salto cualitativo en la invasión de la casa. Para la preparación de los hechos, Vallejo nos hace reparar una vez más en los detalles. Mientras Aurora se ocupa de sus geranios en la galería, Eduardo se despide, porque va a visitar al abuelo junto con Valentina: "La tocó mientras hablaban y [...] se atrajo su mano a la boca y la besó en la cavidad de la palma" (p. 119). El contraste entre la delicadeza de los mimos y el panorama que padre e hija descubren al volver es brutal. En su ausencia, dos hombres que preguntaban por Valbuena han registrado el domicilio devastando el mobiliario y los enseres: "Avanzaron hasta el salón. Allí había un desorden aún mayor: los muebles fuera de sitio, los cajones abiertos y su contenido desparramado

[23] Tuan explica el alcance temporal de los objetos y de las partes de una casa: "We *think* of the house as home and place, but enchanted images of the past are evoked not so much by the entire building, which can only be seen, as by its components and furnishings, which can be touched and smelled as well" (2002: 144).

por el suelo. / Alguien había acuchillado la tapicería de las sillas y sillones" (p. 124). La violencia que domeña a la ciudad finalmente se ha introducido en el refugio del grupo familiar, y ya no será autoinfligida de modo preventivo sobre determinados objetos, sino impuesta por los representantes de la autoridad. La vaga amenaza previa ahora se convierte en peligro directo, sin que quepa amparo en lugar alguno.

Determinados efectos de agresión, los incrementa la novelista por proximidad y acumulación en las sensaciones (disparos y enseguida canciones de combate, según se vio) o en los acontecimientos. El ápice del terror en la primera parte de la obra llega unas horas después del registro previo, en la quietud de la misma noche, contada desde el punto de vista de Valentina. Despertada de repente por ruidos dentro de la vivienda, a la vez que ella descubrimos que son hombres armados gritando y amenazando. Nos encontramos ante uno de los pasajes fundamentales en la construcción de *La luz sepultada*, las páginas que relatan las percepciones y sentimientos de la joven desde su salida del sueño y hasta que se reúne con su madre en el dormitorio de esta, tras la marcha de los agresores llevándose al padre detenido (pp. 127-130), comportan sutileza psicológica y delicadeza plenas. Y algo más en lo que la novela destaca sobremanera, Vallejo logra crear unos minutos de la vida de Valentina durante esa madrugada, al mostrar sus gestos y descubrir sus pensamientos consigue que el público viva lo que le está pasando.

Al respecto, el rol del espacio es decisivo. Desde la privacidad máxima del interior de la cama de la protagonista, nos desplazamos con ella: "Acercó las rodillas al borde del colchón y dejó resbalar las piernas. Tocó el suelo con los dedos y le entró frío. Descubrió que estaba aterrada" (p. 127). Todavía cuenta con una barrera protectora ante el peligro, por más que vulnerable, pues su cuarto está cerrado. Solo que el carácter de la joven la lleva a la acción: "Hizo girar poco a poco el picaporte. Oyó un leve clic, empezó a tirar de la hoja de la puerta hacia ella. / Miró. / Vio el pasillo. La noche agrandaba las paredes. Dos hombres salieron del cuarto de sus padres [...] Iban armados" (p. 128). Ve a su padre al otro lado del pasillo, en su dormitorio; trata de calmarla, sin éxito, y le pide que acuda con él y su madre. No le es posible a Valentina obedecer, quizá por encontrarse en camisón no reúne valor suficiente: "retrocedió, cerró de nuevo la puerta. El cerrojo chasqueó al correrlo. Sentía un pánico absoluto" (p. 129). La habilidad narrativa de la autora sugiere variaciones sobre el tema del miedo y los límites de la persona en párrafos de una dimensión ética y humana turbadoras. En fin, la muchacha queda sentada

en el suelo contra la puerta del armario, hasta que oye cerrarse la puerta exterior. Ante la llamada de su madre, acude al dormitorio, se entera de que se han llevado a Eduardo y acaba dentro de la cama junto a Aurora buscando y tratando de dar consuelo. El episodio ha durado menos de una hora. Únicamente la intimidad del lecho y el amor maternofilial restan ante la violencia avasalladora campante en la casa.

Sin embargo, Valbuena no es capaz de hacerse cargo de la realidad que le rodea. Una vez liberado, persiste en su voluntarismo optimista: "Entre tantas pérdidas y renuncias, eso era algo de lo que podía sentirse orgulloso. La confianza que él hacía reinar en casa" (p. 158). Que la confianza no existe en absoluto por parte de Valentina, ni de Aurora evidencia las dimensiones de su error. Ahora corresponde reparar en la perspectiva de la mujer, quien poco antes ha comunicado a su marido las pequeñas libertades que Araceli se toma en su empleo de criada desde que ayudó a quemar los papeles comprometedores (pp. 154-155). Aurora la percibe como una amenaza, es decir, como una posible delatora desde el interior del hogar. En la segunda mitad de la novela, del mes de agosto hasta el final, la casa sufre una toma menos explícita que los episodios de brutalidad referidos, pero el resultado último irá más allá.

Los momentos finales que marcan la presencia de Eduardo en la casa se encuentran rodeados de oscuridad, con la carga simbólica que ello aporta en *La luz sepultada*. En efecto, se trata de los capítulos 8 y 9 correspondientes a agosto, a saber, la madrugada de insomnio entre el día 21 y el 22, y la caída de la noche de este día, respectivamente. En el primero, el personaje todavía está allí: "abrió los ojos en la absoluta oscuridad, para no tener más visiones" (p. 185), pero no lo logra y acostado junto a Aurora, recuerda episodios de la jornada anterior. Todos conducen al conocido grito de "Viva la muerte" (p. 186) y a la constatación al cabo de su propio miedo. En el segundo, en realidad se cuenta cómo la esposa y la hija aguardan con las luces apagadas a que vuelva Eduardo del trabajo. El domicilio y la ciudad se solidarizan durante unas horas tensas: "La oscuridad, cada vez más densa, formaba negros rectángulos junto a las puertas [...] la ciudad siempre se vaciaba tras la puesta de sol. La soledad y la noche impregnaban el ambiente" (p. 191). La espera será en vano, pues el hijo del conserje de Correos acudirá para informarles de la nueva detención de Valbuena.

El día 2 de septiembre su situación ya se ha averiguado y Araceli se ha despedido para regresar a su pueblo en los mejores términos. Aurora, que comparte este aspecto de carácter con su marido, confía en el futuro:

"Todo presagiaba que de ahora en adelante su situación mejoraría" (p. 234). Esa tarde reciben la visita del hijo de un primo, que llega con un amigo y una cesta de comestibles. Son falangistas. Hablan con naturalidad de las personas próximas, amistades y parientes, que han fusilado en su lugar de origen. La función del episodio es múltiple: para empezar, arroja augurios menos claros que los que se empeñaba en apreciar Aurora. Pero, además, la escena breve y cordial ilustra el envenenamiento de las relaciones de proximidad a causa del conflicto bélico y la rotura de los lazos humanos más elementales. En último término, la estancia de los jóvenes ejecutores en el piso supone un paso añadido en la conquista que el exterior realiza del ámbito de la intimidad familiar. La mentira de la esposa diciendo a los visitantes que "el tío Eduardo" (p. 236) se encuentra de viaje lo corrobora, ante ellos no hay sitio para la confianza.

Una vez sabida la ejecución del personaje, coinciden en el domicilio el doctor Pedro Recio y el vecino Blas. El primero viste el uniforme de requeté y, en su condición de amigo, trata de animar a la viuda y a la huérfana para que se cuiden y coman; el segundo desea dar el pésame. Como eslabón final de la pérdida de la casa, la alta conciencia de la composición del relato que demuestra Vallejo reúne a un representante de los rebeldes, uno de los carlistas contra los que clamó Eduardo nada más producirse el golpe de Estado, con el arrendador del piso, que acuerda con las mujeres la rescisión del alquiler por imposibilidad de seguir pagándolo. Se trata de una especie de metonimia situacional, al juntarse causa y efecto, para actualizar con eficacia el tema de la expulsión del espacio propio, tópico literario y de la conducta humana con muy largo recorrido que la Guerra Civil concretó en modos diversos para miles de compatriotas.

Bachelard comenta que las personas que quedan fuera de la casa se hallan expuestas a "la hostilidad de los hombres y la hostilidad del universo" (2000: 37). Así se ha de entender la salida del piso de la calle Agustina de Aragón por parte de Aurora y de Valentina. En rigor, precisamente ha sido la hostilidad de los semejantes lo que provoca su marcha. Así las cosas, tras una breve estancia con el abuelo Vicente y su mujer, alquilan el inmueble que abrió la novela y que la cierra. Dos rasgos destacan en él: es más pequeño y más sombrío que el de toda la vida de la joven, cuyo punto de vista vuelve al primer plano de la narración y que interpreta con su perspicacia habitual el significado del entorno: "Al entrar, Valentina tuvo la impresión de examinar, estrecho y poco luminoso, el anticipo de una nueva época" (p. 259). En todo caso, no pierde de vista lo que verdaderamente importa: "una serie de habitaciones en las que su

padre nunca entraría" (p. 259). El estado dañado o roto de algunos muebles y utensilios armoniza con el lugar de esa ausencia y termina de sugerir un futuro incierto.

> Quedaba el miedo por el pasado, el miedo al futuro.
> El goteo del miedo. Cerró los ojos con fuerza. Detrás de sus párpados, las imágenes se apagaron y le alcanzó la oscuridad. Dentro estaba, protegido por su cuerpo, el mundo que ella reconocía y, fuera, un espacio desfigurado, acechado por los fantasmas de una larga pesadilla. Pensó que a uno y otro lado de sus ojos, la realidad y el sueño habían intercambiado su lugar. (p. 260).

La luz sepultada finaliza de ese modo. Vallejo retoma para concluir el *leitmotiv* de los temores que desde su aparición en la historia han configurado pensamientos y vivencias de Valentina, así como la falta de la luz, coprotagonista del libro y definición plástica de sus vidas rotas, como de tantas más en aquella España. Ahora bien, considero que el mejor acierto del cierre consiste en la concepción espacial, fuera y dentro, del propio cuerpo. Ella ha perdido, en este orden: la ciudad, los libros, a su padre, su casa. En ese momento, lo valioso de la existencia únicamente tiene cabida en su interior. Porque el exterior se ha convertido en una versión contemporánea, se diría que kafkiana, de *La vida es sueño* de Calderón, vale decir, en realidad la vida ha llegado a ser pesadilla.

CONCLUSIONES

Irene Vallejo en su primera novela adopta la voz antigua que, de manera no tan distinta a la que se halla después en *El silbido del arquero*, cuenta "el dolor de los vencidos" (2021c: 197).[24] Me parece significativo que para su iniciación como narradora opte por un libro "con aviso" (v. Vallejo, 2014: 42), es decir, con una toma de posición moral (Fernández Prieto, 2013: 57), en este caso hacia unas víctimas postergadas durante décadas. Esto no supone renunciar a la complejidad que todo acercamiento verdaderamente comprensivo de los hechos históricos exige (Hansen,

[24] *El silbido del arquero* hace referencia explícita al libro VI de la *Ilíada*, concretamente a los versos 357-358: "a quienes Zeus impuso el malvado sino de en lo sucesivo / tornarnos en materia de canto para los hombres futuros" (2015: 122). Sobre la dimensión épico-trágica de la Guerra Civil como tema literario, ha escrito José María Pozuelo Yvancos (2017: 254).

2013: 36) y es así como se incorpora a la que Ignacio Martínez de Pisón llama la "novela coral" sobre la Guerra Civil (2009: 11). Lo más valioso de *La luz sepultada*, desde mi parecer, radica en cómo construye la intimidad de las criaturas de ficción, su cotidianidad de cinco meses, con el espacio como instrumento clave.

La lectura recorre con la familia Valbuena una Zaragoza en trance de transformación a partir del día 18 de julio de 1936. A través de lugares emblemáticos para el conjunto de la ciudadanía y para el grupo familiar, como son las calles próximas al domicilio, el edificio de Correos, el paseo de la Independencia, el canal Imperial, el puente de Piedra, la comisaría de Casa Jiménez o la sede de la V División, la toma del poder por los militares rebeldes y sus afines se hace palpable con la violencia que culmina en la prisión de Torrero y, por fin, en el cementerio homónimo. La casa de Eduardo, Aurora y Valentina no permanece ajena a esta toma de la ciudad, y pierde, así, su condición de refugio ante las inclemencias externas: ni la renuncia voluntaria al símbolo que los libros suponen evita que irrumpa dentro del hogar la fuerza del nuevo poder por la vía física, como por otros canales menos obvios, pero igualmente amenazadores. Irene Vallejo logra con alta eficacia "movilizar dinamismos de proyección emocional (solidaridad, apego, compasión)" (Fernández Prieto, 2013: 57) en la alternancia de los puntos de vista del padre, la madre y, sobre todo, la valiente hija, en lucha constante con sus miedos. La marcha forzada de ellas a otra casa supone el límite definitorio del recorrido vital que *La luz sepultada* propone, a saber, un cambio drástico en las historias personales, que actúa como sinécdoque y metáfora del mayor trauma de la sociedad española en el siglo XX.

BIBLIOGRAFÍA

Álvarez Junco, José (2022), *Qué hacer con un pasado sucio*, Barcelona, Galaxia Gutenberg.

Ameel, Lieven (2017), "The City Novel. Measuring referential, spatial, linguistic, and temporal distances", en Robert T. Tally Jr. (ed.), *The Routledge Handbook of Literature and Space*, London and New York, Routledge, pp. 233-241.

Bachelard, Gaston (2000), *La poética del espacio*, trad. Ernestina de Champourcin, México, Fondo de Cultura Económica.

Beltrán Almería, Luis (2021), *Estética de la novela*, Madrid, Cátedra.

Bermejo Larrea, Esperanza (2012), "Présentation", en Esperanza Bermejo Larrea (ed.), *Regards sur le* locus terribilis. *Manifestations littéraires des espaces hostiles*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, pp. 9-15.

Bou, Enric (2012), *Invention of Space. City, Travel and Literature*, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert.

Cifre-Wibrow, Patricia (2022), *Giro cultural de la memoria. La Guerra Civil a través de sus patrones narrativos*, Berlin, Peter Lang.

Cifuentes Chueca, Julita y María Pilar Maluenda Pons (2001), "De las urnas a los cuarteles: la destrucción de las bases sociales republicanas en Zaragoza", en *El pasado oculto. Fascismo y violencia en Aragón (1936-1939)*, Zaragoza, Mira Editores, pp. 41-86.

Ciplijauskaité, Biruté (1994), *La novela femenina contemporánea (1970-1985) Hacia una tipología de la narración en primera persona*, Barcelona-Santafé de Bogotá, Anthropos-Siglo del Hombre Editores.

Egea Bruno, Pedro María (2018), "Miguel Cabanellas Ferrer", en *Diccionario Biográfico Español*, Madrid, Real Academia de la Historia, https://dbe.rah.es/biografias/9573/miguel-cabanellas-ferrer (fecha de consulta: 26/01/23).

Fernández Prieto, Celia (2003), *Historia y novela: poética de la novela histórica*, Pamplona, EUNSA.

Fernández Prieto, Celia (2006), "Formas de representación de la guerra civil en la novela contemporánea española (1990-2005)", en *Guerra y literatura. XIII Simposio internacional sobre narrativa hispánica contemporánea*, El Puerto de Santa María, Fundación Luis Goytisolo, pp. 41-56.

Fernández Prieto, Celia (2013), "Duelo, fantasmas y consuelo en la narrativa de la guerra civil (y la inmediata posguerra)", en Juan Carlos Cruz Suárez y Diana González Martín (eds.), *La memoria novelada II. Ficcionalización, documentalismo y lugares de memoria en la narrativa memorialista española*, Berna, Peter Lang, pp. 43-61.

Foucault, Michel (1994), "Des espaces autres", en *Dits et écrits, 1954-1988. IV. 1980-1988*, ed. Daniel Defert y François Ewald, con la colaboración de Jacques Lagrange, Paris, Gallimard, pp. 752-762.

Gullón, Ricardo (1980), *Espacio y novela*, Barcelona, Antoni Bosch, editor.

Hansen, Hans Lauge (2012), "Formas de la novela histórica actual", en Hans Lauge Hansen y Juan Carlos Cruz Suárez (eds.), *La memoria novelada. Hibridación de géneros y metaficción en la novela española sobre la guerra civil y el franquismo (2000-2010)*, Berna, Peter Lang, pp. 83-103.

Hansen, Hans Lauge (2013), "El cronotopo del pasado presente. La relación entre ficcionalización literaria y lugares de reconocimiento en la novela española actual de memoria", en Juan Carlos Cruz Suárez y Diana González Martín (eds.), *La memoria novelada II. Ficcionalización, documentalismo y lugares de memoria en la narrativa memorialista española*, Berna, Peter Lang, pp. 23-41.

Hernández, Miguel (2017), *La obra completa. Poesía, teatro, cuentos y crónicas*, ed. Jesucristo Riquelme con la colab. de Carlos R. Talamás, Madrid, EDAF.

Homero (2015), *Ilíada*, ed. y trad. Emilio Crespo, s. l., RBA.

Jiménez, Juan Ramón (2011), *Diario de un poeta recién casado (1916-1917)*, ed. Javier Blasco, pr. Luis Muñoz, Madrid, Visor.

Langarita, Estefanía, Nacho Moreno e Irene Murillo (2014), "Las víctimas de la represión económica en Aragón", en Julián Casanova y Ángela Cenarro (eds.), *Pagar las culpas. La represión económica en Aragón*

(1936-1945), Barcelona, Crítica-Rolde de Estudios Aragoneses, pp. 41-96.

Lutwack, Leonard (1984), *The Role of Place in Literature*, Syracuse, Syracuse University Press.

Martínez de Pisón, Ignacio (ed.) (2009), *Partes de guerra*, Barcelona, RBA.

Martorell, Miguel y Santos Juliá (2021), *Manual de historia política y social de España (1808-2018)*, Barcelona, RBA-UNED.

Montaner Frutos, Alberto (2005), "Geografía y paisaje en la tercera salida de Don Quijote", en *Literatura, imágenes y milicia en la tercera salida de Don Quijote*, Madrid, Ministerio de Defensa, pp. 65-100.

Pozuelo Yvancos, José María (2017), *Novela española del siglo XXI*, Madrid, Cátedra.

Pozuelo Yvancos, José María (2022), "Prefacio", en José María Pozuelo Yvancos (ed.), *Literatura y memoria: narrativa de la Guerra Civil*, Murcia, Universidad de Murcia, pp. 13-14.

Resina, Joan Ramon (2001), "Introduction", en Joan Ramon Resina (ed.), *Iberian Cities*, New York-London, Routledge, pp. ix-xxiii.

Rosa, Isaac (2007), *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil! Lectura crítica de* La malamemoria, Barcelona, Seix Barral.

Sánchez Ceballos, Amadeo (2017), *Los Consorcios de compensación de seguros y criterios indemnizatorios a raíz de los siniestros producidos durante la Guerra Civil española*, tesis doctoral, Madrid, UNED.

Schlögel, Karl (2007), *En el espacio leemos el tiempo: sobre historia de la civilización y Geopolítica*, trad. José Luis Arántegui, Madrid, Siruela.

Tally Jr., Robert T. (2017), "Introduction", en Robert T. Tally Jr. (ed.), *The Routledge Handbook of Literature and Space*, London and New York, Routledge, pp. 1-6.

Tuan, Yi-Fu (1980), *Landscapes of Fear*, Oxford, Basil Blackwell Pub.

Tuan, Yi-Fu (1988), "Sobre Geografía Moral", *Documents d'Anàlisi Geogràfica*, 12, pp. 209-224.

Tuan, Yi-Fu (2002), *Space and Place: The Perspective of Experience*, Minneapolis, University of Minnesota Press.

Turner, Victor W. (1982), "Liminal to Liminoid, in Play, Flow, and Ritual: An Essay in Comparative Symbology", en *From Ritual to Theater: The Human Seriousness of Play*, New York, PAJ Publications, pp. 20-60.

Vallejo, Irene (2010), *El pasado que te espera*, Pamplona, Anorak Ediciones.

Vallejo, Irene (2011), *La luz sepultada*, Alcalá de Guadaíra, Paréntesis Editorial.

Vallejo, Irene (2014), *El inventor de viajes. Mis increíbles aventuras por el mar y las estrellas*, ilustr. José Luis Cano, Zaragoza, Editorial Comuniter.

Vallejo, Irene (2015), *La leyenda de las mareas mansas*, ilustr. Lina Villa, Zaragoza, Editorial Comuniter.

Vallejo, Irene (2020a), *El futuro recordado*, Zaragoza, Contraseña.

Vallejo, Irene (2020b), *Manifiesto por la lectura*, Madrid, Siruela.

Vallejo, Irene (2020c), "Una leyenda para dos guerras: el wéstern en Ramón J. Sender", *Alazet*, 32, pp. 159-174.

Vallejo, Irene (2021a), *Alguien habló de nosotros*, Zaragoza, Contraseña.

Vallejo, Irene (2021b), *El infinito en un junco. La invención de los libros en el mundo antiguo*, Madrid, Siruela.

Vallejo, Irene (2021c), *El silbido del arquero*, Zaragoza, Contraseña.

Wirth-Nesher, Hana (1996), *City Codes. Reading the Modern Urban Novel*, Cambridge, Cambridge University Press.