

JESUS DELGADO VALHONDO

APORTACION PARA UN COMENTARIO

Las páginas que siguen obedecen a compromiso contraído conmigo mismo, hace bastante tiempo, en virtud de la obligación moral que mi condición de Catedrático de Literatura en un Instituto cacereño me imponía y, también, de mi amistad y admiración por el poeta. Sin embargo, este compromiso no llegó a hacerse realidad, y sólo a medias, hasta que la invitación de la Universidad Laboral de Cáceres a intervenir en un ciclo de charlas sobre literatos extremeños, me llevó a trazar un apresurado estudio sobre Delgado Valhondo. Con aquel motivo, reafirmé mi anterior propósito de realizar el trabajo aprovechando las notas de la lección ofrecida en aquel Centro, completándolas y sistematizándolas. Pero —otra vez «pero»—, diversas circunstancias han retrasado el inicial propósito que hoy, decididamente, estoy dispuesto a cumplir.

Considero innecesario presentar a Jesús Delgado Valhondo en estas páginas, por sobradamente conocido. Séame permitido, no obstante, intentar preguntarme quién es el poeta Delgado Valhondo, procurar desvelar su perfil humano más que su andadura biográfica, y tratar de inquirir ese último soporte, vital y álmico, de su poesía.

Quiénes nos lo dice él mismo, mejor que nadie:

«Me llamo Jesús Delgado Valhondo porque me parece que no podría llamarme de otra manera. Nací en la ciudad de Mérida, de lo que me encuentro orgulloso. He vivido en Cáceres; ahora en Badajoz. Soy extremeño de pura cepa, como mis padres, como mis abuelos, como mis hijos...

He rodado por pueblos. He tropezado muchas veces y me he caído. Me he levantado siempre. Unas, con dolor; otras, con pena; otras, con amargura. Después de una caída de éstas nunca me he reído.

Y me he reído, algunas veces, de mí mismo. He llegado, incluso, a no tomarme en serio. Esto hace que tenga un fino humor, aunque padezco un genio de postín. No tengo enemigos, por lo menos declarados [...]. Sin embargo, tengo muchos y buenos amigos.

/ /

Creo en el pueblo, en el hombre -no en los hombres- y en Dios. Y en algunas pocas cosas más.

/ /

[...] Me encanta un vaso de vino bueno, hablar con un amigo, leer un libro interesante, jugar con mis hijos oír a Beethoven... Y el cante jondo, claro» (1).

De este autorretrato, que me atrevería a calificar de impresionista y redactada con una técnica azoriniana casi, interesa destacar unos cuantos rasgos que definen su peculiaridad humana y su vividura poética.

Encuentro, en primer lugar, una categórica afirmación de sus raíces familiares y étnicas, que el poeta identifica. Quiero decir, que apellidarse como se apellida y ser extremeño son dos sucesos inseparables, tan íntimamente entramados como el haz y el envés de la hojas de los árboles: llamarse Delgado Valhondo comporta el ser extremeño, y al contrario. Junto a esto, una extrañable fidelidad al abolengo familiar en cuyo seno se sintió, siempre, amorosamente acogido y protegido, y cuya pérdida le producirá una desoladora sensación de desamparo, para la que buscará -y encontrará-, remedio en los mudos testigos de su pasada bienandanza y en su propia nostalgia evocadora. Así, en su poema «Cáceres» (2):

(1) Vide: Jesús Delgado Valhondo: *La Vara del Avellano*, Sevilla. Editorial Católica Española, 1974. Págs. 7-8.

(2) Vide: *Primera Antología*. Badajoz. Imprenta Provincial, 1961, págs. 134-135.

Mi madre, mis hermanos.
 Ya sólo Juan. Mi casa.
 Los surcos de la luna. El aroma de siempre.
 La calleja soñada.

.....
 Cáceres vuela y vuelve
 conmigo. A mi nostalgia
 un niño cojo viene y alcanza la tristeza
 al borde de mis lágrimas.

Llama la atención en este poema que, a mi juicio y para mi gusto, es uno de los mejores, su intenso lirismo, de un hondo y sincero sentimiento, tan hábilmente contenido, que lo eleva y depura en una pungente emoción casi inefable. Consigue estos efectos mediante un acertadísimo empleo de recursos métricos, léxico y expresivos. El poema, distribuido en estrofas imparisílabas de cuatro versos, se apoya sobre la base del alejandrino; pero al dividirlo en versos de siete sílabas, quiebra su andadura métrica, la corta, la «entre-corta», como se quiebra y entrecorta la voz cuando la emoción del recuerdo se agolpa a los labios; este efecto de entrecortamiento está potenciado, además, expresivamente por el uso del encabalgamiento continuado de la segunda estrofa reproducida. A esta primera impresión auditiva se suma la construcción en frases breves, oraciones simplicísimas interrumpidas y cortadas por el punto que las aísla y las individualiza, las trae a un primerísimo plano emotivo, cuya intención expresiva subraya mediante la acertadísima distribución de los acentos rítmicos — «Mi madre, mis hermanos. / Ya sólo Juan. Mi casa—, que recaen, precisamente, en esos vocablos que designan los mayores afectos del poeta, hoy desaparecidos, de los que no queda más que el hermano Juan, cuya soledad está dramáticamente susbrayada por el adverbio «sólo» sobre el que recae uno de los acentos rítmicos del verso. Este «primerísimo plano emotivo» a que antes me he referido, lo acentúa suprimiendo adjetivos — sólo dos aparecen en las estrofas citadas—, dejando los sustantivos en su entera desnudez significativa, en su plena identidad esencial. Compruébese esto que digo en los dos primeros versos de la primera estrofa citada:

Mi madre, mis hermanos.
 Ya sólo Juan. Mi casa.

La emoción del lector se dispara, hondamente estremecida por estos vocablos escuetos, desnudos de toda adjetivación, pero sacudidos por una honda vibración de resonancias afectivas. En el tercer verso de cada estrofa la emoción se remansa, se vuelve reflexiva, serenándose un tanto, para volver inmediatamente a la contención pudorosa. Aquí, en la segunda estrofa reproducida, aparece, junto a la dolorida queja por la fugacidad del tiempo (3), antes ya expresada.

Mis amigos: la frente
del tiempo: las espadas
del tiempo. Las esquinas esperan la memoria,

— en que esa contraposición «frente / espaldas» expresa, muy vivamente, el rápido transcurrir del tiempo, tanto como esa esquina, buido filo que lo corta en vida y recuerdo—; aparece, digo, el punzante recuerdo de su pasada infancia, revivida, en un instante, a la relampagueante luz de su nostalgia resuelta en llanto por la infancia perdida e irrecuperable:

«/.../ A mi nostalgia
un niño cojo viene y alcanza la tristeza
al borde de mis lágrimas.»

en los que el encabalgamiento realza eficazmente la intención expresiva de actualizar, en alguna manera, el tiempo pasado.

Este poema, pues, de técnica impresionista, compuesto con una sorprendente economía de medios expresivos, pero de honda eficacia emotiva, comprueba, a mi parecer, la total vinculación de Delgado Valhondo a lo que constituye el núcleo de su personalidad: su fidelidad a la familia y a la tierra, su total enraizamiento en ellos.

Junto a esta definida configuración de Jesús, encuentro, también, como elementos constitutivos de su personalidad, los si-

(3) Aquí Valhondo emplea elementos que evocan, con el paso del tiempo, la vejez. Afirma Bousoño, en *Teoría de la expresión poética*, Madrid, Gredos, 1970, página 224, que tal recurso para evocar esta emoción es «muy característica y definitoria de todo un costado de la poesía contemporánea», refiriéndose a Machado. Esta sería, pues, una razón más, no sólo de la influencia de Machado, sino de la actualidad de Valhondo.

guientes: cierta timidez no vencida, el humilde reconocimiento de sus yerros y una valiente aceptación de su culpa, o de culpas ajenas sin rencores. Tales líneas caracterológicas dibujan una acusada, rabiosa sinceridad que constituye el «eje diamantino» de su quehacer lírico. Así, con anticipación poética, nos dirá en «Cualquier día sucederá»:

Un día cualquiera
— ¡tiene que suceder forzosamente! —
he de echarme a morir.

.....

Después — el predecir es fácil —
alguno al recordarme
dirá que me gustaba el vino tinto.
hablar en la taberna con obreros,
soñar en un futuro donde todos
nos sintamos mejor

.....

Alguno ha de temer
la feliz ocurrencia
de decir que yo era un hombre absurdo
o raro o tendencioso

.....

Que otro día lloraba
por cualquier tontería
como niño que pierde
la mano de su padre

.....

Otros dirán — ¿los buenos? —
que yo era religioso,
que contemplaba estrellas
meditando en un mundo
mejor que el que sufrimos.

Todos tendrán razón.
Hasta aquel que me ponga
como un trapo de pobre
o me pise hasta hacer
de mi sangre barro de su camino (4).

Sin necesidad de realizar un comentario del poemita, fácil es de ver, transparentados en estos versos, esos rasgos de timidez y

(4) Conf.: *¿Dónde ponemos los asombros?* Salamanca. Alamo, 1969, pág. 49.

sinceridad a los que me acabo de referir, unidos al melancólico recuerdo de viejas heridas cicatrizadas y recordadas sin rencor.

Tengo un desván de quejas y un oscuro pasillo
por donde el desconsuelo anda suelto y reinando.
Tú entra y curioseas. Hay un salón de baile
y el corazón bailando» (5).

Quejas, oscuro pasillo, desconsuelos ¡y el corazón bailando! ¿Como podemos explicar esta aparente contradicción, si no aceptamos que su profunda humanidad ha superado y se ha sobrepuesto a tales quejas y desconsuelos?. Desconsuelos y quejas que ha convertido en sustancia poética liberadora, dejándole el alma limpia de rencores. A lo que contribuye, también, su creencia en el hombre, en el pueblo y en Dios.

Este es otro de los rasgos radicales de su personalidad. Valhondo, más que un poeta religioso, es un hombre religioso, anclado en una fe que lo mantiene firme ante los vaivenes de su vida, frente a desencantos y desengaños; apoyo y báculo para levantarse tras esas caídas aludidas sin amargura ni rencores. Dios aparece con frecuencia en sus poemas, explícitamente a veces, aludido otras, como estremecimiento tembloroso casi siempre. Y no se trata de una presencia —o referencia— puramente lírica, sino la expresión desnuda de un sincero sentimiento. Así, en «Abre en el aire un hueco», debate dramático de poeta consigo mismo, en cuyos dos finales versos,

«Y tú -el tú del yo- sabes
que Dios nos preocupa demasiado» (6).

aparece claramente expresada esta creencia de Valhondo, como en «Crucificada sangre» del mismo libro. Esta fe religiosa se mues-

(5) «Algo no anda bien», del libro *El Secreto de los Arboles*. Palencia, Roca-mador, 1963, pág. 31.

(6) En *La Vara de Avellano*, Sevilla, Editorial Católica Española, S. A., 1974, página 30. Observaré, de paso, que nos encontramos en estos versos con uno de tipos de «correlato objetivo» que define Bousoño en su obra citada, «que prácticamente inicial en Machado..., sigue en uso creciente hasta nuestros días». Consiste en el desdoblamiento del yo del personaje poemático en tú, y en ocasiones en un «nosotros», al que el poeta se dirige, tal como en los versos aquí citados ocurre, y que es una prueba más de la total contemporaneidad de nuestro poeta.

tra acendrada en humilde esperanza ante el Dios Juez y, al mismo tiempo, Padre misericordioso:

«Sé que estás esperándome al final de mi nombre
con palabras que acusan y con mirar que ampara».

El tema del poema no es otro que la confesión de errores y fracasos ante Dios al que impetra misericordia:

«Ha de empezar la historia del hombre arrepentido
por aquello que atañe al soplo que me diste,
por el niño que tengo al lado malherido,
por la insaciable sed que en mi boca pusiste» (7).

Todo el poema está transido de una sincera religiosidad, expresión acendradamente lírica de la esperanza en una divina misericordia que borra las culpas:

«Esperaré tu voz negando lo que digo»

Es la voz temblorosa del poeta que confiesa su traición a lo espiritual que en él reside — «por aquello que atañe al soplo que me diste» —; por la perdida inocente ingenuidad — «por el niño que tengo al lado malherido»; por la, a veces, vencedora concupiscencia. El mismo Delgado Valhondo, dado el tema de este poema suyo, adopta, muy acertadamente, el metro alejandrino dispuesto en estrofas de cuatro versos, casi como los tetrástrofos del Mester de Clerecía; y como Berceo, adopta un tono narrativo como si contase la historia de un pecador arrepentido tan gratas al buen fraile juglar — a quien, por cierto, lo mismo que a Jesús, también le gustaban los vasos de buen vino —.

Para terminar este esbozo caracterológico del poeta, réstame añadir que otro de los elementos que lo constituyen es su apetencia cultural. Recuérdesse que confiesa «leer un libro interesante... Oír a Beethoven... Y el cante jondo, claro»; pero es una apetencia selectiva, que busca lo que juzga mejor: el libro ha de ser interesante, no sólo por el contenido sino, sobre todo, por la expresión

(7) Publicado en *El Secreto de los Arboles*, ya citado.

A propósito de lo que denomino «pirueta verbal», aduciré como ejemplo el verso final de su poema «El poeta se muere en el momento», de su libro *El Secreto de los Arboles*, en que anticipa su muerte imaginada, que termina:

«es buena vocación la de difunto».

formal; su preferencia por Beethoven ya nos indica su quintaesenciada sensibilidad musical, a pesar de Ortega y Gasset. Alguien podría pensar que su gusto por el cante jondo pudiera ser una concesión a la vulgaridad, y no es así; porque Delgado Valhondo se refiere, sin duda, a ese cante que nace de lo más hondo del alma andaluza, auténtica expresión musical de los más íntimos sentimientos de ese pueblo que canta sus alegrías y penas con una desnudez impresionante, que tanto atraía a Lorca y a tantos poetas, con igual pureza transparente con que fluye el arroyo del más profundo hontanar.

Así veo yo a Jesús Delgado Valhondo: enraizado en su naturaleza extremeña, inmerso en un linaje del que se siente orgulloso y que lo arropa amorosamente, por él correspondido con su fidelidad; entregado al entrañable amor de sus hijos; profundamente humano en su preferencia por el vino bueno y el «hablar en la taberna con obreros»; sinceramente religioso en el buen sentido, en cuanto se siente «re-ligado» a Dios; sin rencores, hondo concepto y ejercicio de la amistad, y con una punta de ironía que le impulsa, a veces, a terminar un poema con una especie de pirueta verbal, gesto pudoroso que intenta disimular la expresión de su sentimiento lírico.

Tratamos, pues, de un poeta extremeño de resonancia nacional. Y esto nos lleva a plantearnos el problema de la existencia de una poesía «extremeña», que ofrezco a la consideración de quien quisiera abordar semejante cuestión, que yo tocaré aquí sólo de pasada. Diría que existe un largo linaje de poetas extremeños: Micael de Carvajal y Díaz Tanco entre los siglos xv-xvi; Acebedo, Aldana y Naharro (xvi-xvii); en el xviii, García de la Huerta y Meléndez Valdés; Espronceda y Carolina Coronado y Antonio Hurtado en el xix (8); y modernamente Díez Canedo, Chamizo, Gabriel y Galán (éste no de nacimiento, pero sí de arraigo en Extremadura), Alvarez Lencero elogiado por Delgado Valhondo,

(8) Vide: Manuel Contreras Carrión: *Los Poetas Extremeños. Desde el siglo XVIII hasta la época presente*. Sevilla, Peralto, 1927. Para una más amplia información, Vide, la *Historia literaria de Extremadura*, de Rodríguez Moñino, publicadas en Badajoz, Imprenta Provincial, entre 1942 y 1950, aunque se queda en los Reyes Católicos.

Valverde, Canal, Alfonso Albalá, y los más actuales Canelo, F. Núñez, Sánchez Pascual y muchos más. Se da, pues, en esta tierra un notable florecimiento de poetas — y de pintores —, debido a circunstancias culturales, ambientales, espirituales. Podrán ser el paisaje, la tierra, el cielo los motivos que determinan este manantío poético a lo largo de los siglos, notable si nos paramos a considerar que la novela tiene muy escaso cultivo — apenas si llegan a media docena los nombres de cierta resonancia: Tanco, Trigo, Hurtado, Reyes Huertas, Chamorro en nuestros días, Alviz en dramática lucha por conseguirlo —.

Sin embargo, de toda esta larga teoría de poetas extremeños no puede afirmarse la existencia de una poesía extremeña, como puede hablarse de poesía española o catalana o gallega por una razón fundamental, cual es la falta de una lengua propia, requisito inexcusable y determinante. La lengua usada por todos es, indudablemente, la española; en algún caso — Chamizo, Gabriel y Galán — se emplea un supuesto dialecto extremeño que, en primer lugar no existe, y en segundo lugar es bastante ficticio, de tal forma, que muchos de los términos empleados como tales dialectalismos no pasan de ser vulgarismos o popularismos en gran parte del territorio nacional, o rasgos del astur-leonés, o formas léxicas y fonéticas identificables en el habla meridional.

Tampoco constituyen una escuela poética definida; en las Historias de la Literatura se mencionan las escuelas poéticas sevillana, salmantina, etc.; pero no existe la extremeña, no sólo por esa falta de unidad lingüística diferenciadora, sino porque tampoco se da, entre estos poetas, una unidad de estilo ni una unidad temática como comprobará quien se moleste en compararlos. Entonces, ¿es que no existe ningún rasgo que pueda caracterizar, como grupo, a los poetas extremeños?. Si algún día se redactara la Historia de la Literatura española por estirpes, habría que señalar aquellas notas caracterizadoras de los escritores determinadas por su naturaleza; así, sería preciso subrayar el aspecto heroico y ascético de los castellanos; la nostálgica melancolía de los gallegos y de los poetas del norte de la península; el sensualismo casi táctil de los levantinos, la mentalidad razonadora y lógica de los aragoneses, y el dramático retorcimiento barroco de los andaluces. Desde tal punto de vista, me atrevería a decir que a los extremeños los ca-

caracteriza una profunda preocupación humana, la religiosidad, ya expresa o latente aunque se niegue; su especial actitud ante el paisaje y su tendencia polémica —Forner—, su constante disconformidad expresada, a veces, en actitudes irónicas. Delgado Valhondo es, pues, un poeta extremeño no sólo por haber nacido en esta tierra y su enraizamiento en ella, sino porque las notas que acabo de señalar aparecen en su quehacer poético hasta el punto de constituir verdaderos temas.

Pero Valhondo no se queda en los límites de lo regional, lo trasciende hasta alcanzar resonancias „nacionales reconocidas por poetas tan exigentes como Juan Ramón Jiménez en su carta a propósito de *La Esquina y el Viento*, y por Aleixandre y el crítico Guillón. Otros han resaltado las excelentes cualidades de su poesía, como Carlos Luis Álvarez y Bartolomé Mostaza, citados por Sáinz de Robles, y este mismo, en su *Diccionario de la Literatura*, dice: (9).

«Jesús Delgado Valhondo es uno de los más intensos líricos españoles de hoy. Intenso tanto en la temática como en la expresividad. En sus poemas, un impresionismo cálido, acusadamente melancólico, cubre el tema, siempre trascendente.»

Al llegar aquí tendremos que plantearnos el problema de su adscripción a uno de los grupos generacionales que se suceden en nuestra historia lírica, su encuadramiento cronológico. Como sabemos, nace en 1911, fecha muy tardía respecto a la generación del 27, y un tanto temprana en relación a sus coetaneos, si tenemos en cuenta que su primera publicación data de 1948 (10).

El problema de las generaciones poéticas que se suceden en España posteriores a la del 27 —a partir de la guerra civil de 1936—,

(9) La carta de Juan Ramón Jiménez está dirigida al mismo Delgado Valhondo. Vide, también: Sáinz de Robles: *Ensayo de un Diccionario de la Literatura*. Madrid. Aguilar, 4.ª edición, 1973. 2 vols. II «Escritores españoles e hispanoamericanos». *Historia y Antología de la poesía española*. Madrid. Aguilar, 1967. t. 2.º, página 2222 y ss.

(10) Se trata de *Hojas*, Alicante, C. I. Poética. No es rara la vocación literaria tardía en España. Baste, como ejemplo, que J. Valera publicó su primera —y mejor— novela cuando contaba cincuenta años. En lo religioso pueden multiplicarse los ejemplos.

ha sido ampliamente debatido por Víctor G. de la Concha y Gustav Siebenmann, entre otros citados por dichos autores (11).

De todo este debate, que no es ocasión de resumir, mencionaré las conclusiones de G. de la Concha junto a las observaciones de otros historiadores. Mientras según De la Concha la guerra supuso un corte en la filogenia lírica española, Díaz Echarri afirma que no rompió la continuidad de la poesía, si bien admite que este grupo constituye lo que llama «generación escindida», caracterizada, según Torrente, por la persistencia de estilos y temas cuyo rasgo común, para De la Concha, reside en lo que llama «rehumanización» del quehacer poético. A juicio de De la Concha, pues, se suceden los siguientes grupos generacionales:

a) Los fundadores. Sus componentes habrían nacido entre 1901 y 1910. La nómina comprendería a los poetas Luis Felipe Vivanco, los hermanos Leopoldo y Juan Panero, y Luis Rosales.

b) Segunda promoción: Nacidos entre 1911 y 1920, abarca a Federico Muelas, Dionisio Ridruejo, José Luis Cano, José García Nieto y Jesús Juan Garcés, y

c) Los alumnos de la Escuela de Periodismo, a que pertenecen los inmediatamente posteriores a los citados.

Para Torrente Ballester a la «generación escindida» le sigue, entre 1939 a 1945, un grupo en que domina el formalismo más o menos «neoclasicista», que Díaz Echarri denomina «juventud creadora» (12). Ocurre, a continuación, la gran transformación de la lírica operada por Rosales, Vivanco, Bleiberg, Hernández y otros, no surgida por incitaciones «alienígenas», sino del seno mismo de la poesía inmediatamente anterior, en la que coinciden una doble corriente existencial y social, renace la vieja preocupación quevedesca por la muerte —pero con diferente entonación

(11) Conf.: V. G. de la Concha: *La poesía española de posguerra*, Madrid, Prensa Española, 1973; G. Siebenmann: *Los estilos poéticos en España desde 1900*, Madrid, Gredos, 1973; J. M. Castellet: *Un cuarto de siglo de poesía española*, Barcelona, Seix y Barral (B. Breve), 1973; deben consultarse, además, las «Introducciones» a las diversas *Antologías* publicadas, como la de J. L. Cano, *La Lírica española de hoy*, Madrid, Cátedra, 1975.

(12) Conf. G. Torrente Ballester: *Panorama de la Literatura española contemporánea*. Madrid, Guadarrama, 1965; y E. Díaz Echarri y J. M. Roca Franquesa: *Historia de la Literatura española e hispanoamericana*. Madrid, Aguilar, 1960.

ética—, y persisten los temas religiosos y nacionales. Hacia 1950 una nueva generación de poetas profesores —como los del 27—, Bousño, Nora, Valverde, niegan que la poesía tenga una finalidad redentora, a diferencia de Crémer, Celya u Otero.

Cada uno de estos grupos o promociones generacionales halla su exponente en una revista —*Escorial, Garcilaso, Espadaña*—, que recoge las aspiraciones del grupo y las expone en sucesivos manifiestos poéticos. A todos les es común una tendencia que los críticos han designado con el dictado de «rehumanización», que significa tanto como una vuelta a la íntima y auténtica raíz humana de la poesía, como a su comprensión y valoración como expresión del hombre inmerso en una realidad social, es decir, una poesía social y comprometida. Además de este carácter general, se le señalan otros (13), que son: Un afán de superación de las escisiones dentro de la convivencia, en el plano del contenido. Y en el formal, la renovación de lo tradicional o, más bien, la fusión de las mejores experiencias vanguardistas con formas rigurosamente clásicas. Para De la Concha aparecen los temas religiosos, sociales y humanos. Siebenmann subraya que, como consecuencia de la guerra civil,

«se generaliza una conciencia de angustia existencial que evoluciona hacia la esperanza, o de una solidaridad humana».

Y añade que, en el plano formal, pierde importancia la originalidad estética y se renuncia a los artificios poéticos. Acaso la mejor caracterización de estas generaciones poéticas de posguerra en los años cuarenta sean las palabras de Leopoldo Panero, referidas a su obra *Versos del Guadarrama*, afirmando que corresponden

«espiritual y cronológicamente a aquel momento de retorno a lo humano, de vuelta al sentimiento, de regreso a los temas líricos tradicionales y eternos: el amor, la muerte, la tierra y el paisaje de España» (14).

(13) García de la Concha lo toma de R. Gullón, en sus artículos sobre «La generación española de 1936», publicados en *Asomaute*, Puerto Rico, 1959, *Insula*, Madrid, 1965, por él citados.

(14) Vide. «Unas palabras sobre mi poesía»: Conferencia de L. Panero en la Universidad de verano, de León, reproducida en el número homenaje a este autor

El amor, la muerte, la tierra y el paisaje de España son temas que encontramos en la poesía de Valhondo; pero no sólo éstos, porque hallamos, también, una honda preocupación por el hombre, que atisba la poesía social, y un arraigado y auténtico sentido religioso. Datos éstos que nos permiten encuadrarlo en esta tendencia poética rehumanizadora, si bien, cronológicamente, se le incluye en la llamada «segunda promoción» según queda dicho. Pero no sería completa ni exacta esta definición generacional de nuestro poeta si omitiéramos las huellas que en su poesía podemos rastrear de los escritores del 27, perceptibles tanto en algunos esquemas metafóricos, como en ciertos detalles estilísticos, o en los acentos perceptiblemente machadianos de algunas composiciones, o la patente impronta juanamoniana en su aspiración hacia una poesía desnuda de recursos. Es preciso subrayar, además, que Valhondo es un poeta de vocación tardía; su primera obra publicada, *Hojas*, apareció, como dije, en 1948, a sus treinta y siete de edad, cuando sus coetáneos ya hacía años que publicaban sus poemas (15), y cuatro años después de haber visto la luz *Sombra del Paraíso*, de Vicente Aleixandre, e *Hijos de la Ira*, de Dámaso Alonso, que significan, no sólo la culminación de la rehumanización de la poesía, sino un fuerte aldabonazo a toda la poesía española encauzándola hacia nuevas direcciones que, desde el supuesto de que la poesía es comunicación, como declara Aleixandre, llegará a la social de los años entre 1950 y 1960.

Aun cuando no cabe, en un breve artículo, proceder a un completo estudio de las fuentes e influencias en la poesía de Valhondo, sí conviene advertir que, en los poemas recogidos en *Primera Antología* (16), se ve una clara influencia de Machado, tanto en lo

en *Cuadernos Hispanoamericanos*, Julio-Agosto de 1965, y referida a los poemas contenidos, entre otros, en *Versos de Guadarrama*. Vide: L. Panero: *Obras Completas...* Madrid, Editora Nacional, 1973. t. 2.º, pág. 265 y ss. Citada por Siebenmann, loc. cit., p. 400.

(15) Ridruejo: *Plural*, Segovia, 1935; José Nieto: *Vispera haci tí*, 1940; B. de Otero: *Cántico espiritual*, 1942; Luis Rosales: *Abril*, 1935; Rafael Morales: *Poemas del toro*, 1943; Lepoldo Panero: *La estancia vacía*, 1944. Aproximadamente coetáneos, con muy escasa diferencia -uno, tres años-, en la fecha de nacimiento, todos publican sus primeras obras años antes que el poeta extremeño.

(16) Comprende poemas de sus libros: *El año cero* 1950; *La esquina y el viento* 1952; *La muerte del momento* (1953); *Canto a Extremadura* (1965) y *La Montaña* (1957).

que respecta a técnica y estilo, cuanto al tono general de sus poemas por su contenido y los temas tratados. Pero hallamos, también, otras huellas: así, en *Enero* recordamos, inevitablemente, a Juan Ramón; el primer verso de «Diciembre» — «Las cinco de la mañana / están pintando olivares», es un eco de Lorca, como las metáforas visionarias contenidas en los versos iniciales de «Noche cerrada».

Un color de luna enferma;
dolor de luna cansada,

o en la construcción de este otro: «hiedra que se quiere alga». En algún otro poemilla, como «Paseo», resuena el eco de Alberti en una poesía popularista. Pero es más amplio el abanico de influencias, más o menos patentes o lejanas, en Valhondo. Así, en los últimos versos de su poema «Cáceres», que figura en *Primera Antología*, hay un modo de tratar el tema del tiempo que procede de Dámaso Alonso; consiste en la superposición del tiempo pasado en tiempo presente (17). Véase la última estrofa —ya citada antes—:

Cáceres vuela y vuelve
conmigo. A mi nostalgia
un niño cojo viene y alcanza la tristeza
al borde de mis lágrimas,

superposición temporal subrayada por el hábil empleo del encabalgamiento. Por cierto que esta «busca del tiempo perdido» reaparece en Valhondo alguna otra vez. En su libro *¿Dónde ponemos los asombros?*, en el poema «Buscando mi infancia en la ciudad donde nací», nos dice:

«Ando buscando un niño en mi desvelo
por la calle de la melancolía».

donde recurre a la metáfora, frecuente en su obra y de procedencia machadiana, de identificar «calle» con vida. En el mismo libro, en el poema «Algo olvidado y oscuro», se da una identificación del poeta con el árbol:

«Empecé siendo un árbol de montaña lejana»,

que nos trae el recuerdo del poema 82 de la *Segunda antología de*

(17) Se trata de su poema «La Madre», comentado por Bousoño en la citada *Teoría de la expresión poética*, I, pág. 309 y ss.

sus versos, Elejías intermedias, de Juan Ramón, en el que el poeta se compara a un tronco seco. En su poema «Guadiana», publicado en *La Vara de Avellano*, pueden rastrearse influencias aleixandrinas, como en «El tonto del pozo», del mismo libro; las hay de Gerardo Diego en sus poemas creacionistas, «El reloj de mi abuelo» y «Nana de la niña tonta», de su «Primera Antología». En el poema «En cualquier día sucederá» (18) hallamos en el tercer verso

he de echarme a morir

una ruptura del sistema lógico — «he de echarme a dormir» —, por esa identificación «sueño-muerte» tan frecuente en la literatura de todos los tiempos; pero lo que aquí sorprende es la mencionada ruptura del sistema lógico, procedimiento que, según Bousoño (19),

«creo ver en Blas de Otero el origen, cerca de nosotros, de tal recurso, en cuanto usado sistemáticamente.»

Coincide Valhondo, a mi juicio, con el grupo de Vivanco, Panero, Rosales y Valverde en ese tono de «relato confidencial, fluente, temporal, de los sucesos del alma», que, según J. L. Aranguren, citado por Castellet (20), caracteriza este grupo de poetas. Este rasgo caracterizador lo hemos podido comprobar en algunos poemas ya citados en este trabajo — «Algo no anda bien», «Abre en el aire un hueco» —; y en otros que no sería difícil aducir como muestra de esta poesía confidencial, patente en el poeta extremeño.

Todas estas influencias, y más que pudieran rastrearse, no empequeñecen nada la originalidad del poeta, son inevitables porque los escritores no brotan por generación espontánea, van haciéndose el correr del tiempo hasta llegar a adquirir una personalidad propia, una voz y un acento originales, como Valhondo muestra en su obra *La Vara de Avellano*, libro que revela una ma-

(18) Del libro *¿Dónde ponemos los asombros?*, ya citado.

(19) Loc. cit., I, pág. 433 y ss.

(20) *Un cuarto de siglo de poesía española*, pág. 84 y nota 32.

durez poética vigorosa, un estilo individualizado que le caracteriza como gran poeta.

Ya me he referido antes a los más frecuentes temas en su poesía —Dios, el hombre en todas sus circunstancias, la muerte, el tiempo—. Ahora habré de aludir, siquiera sea brevemente, al aspecto formal de sus poemas. En general, Valhondo prefiere el verso corto —seis a nueve sílabas—, muy manejable para la poesía impresionista que cultiva, como apta en extremo para la expresión escueta, desnuda de retoricismos y directa. A veces, cuando el tono se hace solemne, o reflexivo u hondamente emotivo, emplea el metro largo, de once a dieciséis sílabas, como en sus citados poemas «Mi hermano Juan» y «Sé que estás esperándome».

Junto a estos esquemas métricos, muestra una marcada preferencia por la asonancia, que favorece la vaguedad lírica y la libertad creadora. Hay, en cambio, consonancia cuando quiere precisar y fijar conceptos e imágenes, o expresar un hondo sentimiento, remansado en la dicción lenta y reiterativa, como son esos profundos afectos de amor o de dolor. A veces, esta consonancia se rompe con un enorme valor expresivo, como en el citado «Mi hermano Juan».

Rasgo muy propio de la época y del grupo en que le hemos encuadrado, Valhondo agrupa sus versos en estrofas cortas, generalmente de cuatro versos que, desde luego, no siguen los esquemas estróficos tradicionales, salvo en muy contadas ocasiones y por razones expresivas muy meditadas, como vimos, páginas atrás, en su poema «Crucificada sangre». Es preciso, también, señalar la frecuencia con que utiliza el encabalgamiento, recurso eficazísimo para dotar de relevancia expresiva a los vocablos colocados en las posiciones de encabalgante y encabalgado (21), los que reciben el mayor «ictus» expresivo, precisamente por sus posiciones. Compruébese, por ejemplo, en el citado poema «Cáceres»; los versos

Cáceres vuela y vuela
conmigo /.../.

tal como están construidos, determinan que la atención del lector

(21) Sobre este aspecto, vide: Orestes Macrí, *Ensayo de métrica sintagmática*, Madrid, Gredos, 1965, y también Bousño, ob. cit., I, cap. XIV, pág. 361 y ss.

se fije especialmente en ese «vuelve» —encabalgante— y el inicial «conmigo» del siguiente verso —encabalgado—, con lo que el poeta consigue subrayar expresivamente, como quería, esa idea de la constante presencia de Cáceres en él mismo.

Finalmente, debo llamar la atención sobre el empleo de las metáforas visionarias, así llamadas por Bousoño (22), visiones y símbolos. Muy propias de la poesía actual, en nuestro poeta se encuentran con frecuencia: «caramelo de alabastro», «hecho montaña con dolor de trino», «Las golondrinas lo llevan en la garganta / y hacen con él gárgaras de lirios», son unos cuantos ejemplos que ilustran lo que digo. En el poema «Calle de la nada», publicado en *¿Dónde ponemos los asombros?*, articula una serie de símbolos monosémicos que llegan a constituir una verdadera «simbolización». Veámoslo:

En esta calle de la nada solos
nos quedamos para siempre jamás.
Larga como la muerte en el camino.
Sin raíz y sin cielo que nos tenga
una manera de cantar la vida.
Nadie nos escucha, nadie nos sabe,
es inútil quemar a las palabras
que ya de nada sirven. El oscuro
silencioso pasillo de la calle
por donde no se va a ninguna plaza,
a ningún sitio que sepamos. Noche
total sin conocer a un compañero,

simbolización expresiva de la más absoluta soledad, falta de esperanza e incomunicación humanas. Comprobamos, además, un juego de imágenes que se están refiriendo a un plano real, pero a través de una semejante emoción que el imaginario produce en el lector. Así, la que causa una calle sin salida, semejante a una vida sin objeto definido, o la misma actitud emocional de quemar las cosas inútiles aplicada a quemar las palabras que nadie ha de escuchar, sobre todo si se busca la comunicación con otros hombres; desoída, nos llevará a la misma situación emocional de esa

(22) *Ibidem*.

.....Noche
total sin conocer a un compañero

con que termina, dramáticamente, el poema.

Podrían multiplicarse los ejemplos que prueban cómo Delgado es un poeta muy de su tiempo y sometido a las normas estilísticas de la poesía actual. Y actual es, también, su lengua. Utiliza un léxico conversacional, el que todos manejamos a diario y todos entendemos. Valhondo habla con los términos que le son más usuales y familiares, pero nunca vulgares, pues, aun en este caso, el vocablo empleado, por su situación en el poema, por el uso lírico que se le atribuye, aparece ennoblecido. Ahora bien, esta lengua conversacional no significa que no haya habido una previa selección léxica, buscando el término más apropiado, más exacto para la expresión poética que, ya lo dije antes, en nuestro poeta extremeño es concisa, escueta, desnuda de adornos y oropeles (23).

Terminaré este artículo, que no pretende más que llamar la atención sobre un excelente poeta extremeño, merecedor de un estudio más amplio y serio, intentando comprender, y hacer comprender, su manera de poetizar mediante el análisis de uno de sus mejores poemas, al menos para mí, por su hondo y sincero sentimiento y su intenso lirismo. Me refiero al ya varias veces citado «Mi hermano Juan»,

MI HERMANO JUAN

Ya no está Juan allí, donde quería
verle y hablarle de cualquiera cosa.
Es un caído sol de mediodía
que en mi costado como cruz reposa.

¿Quién si no estás? Ya Cáceres vacío.
Por no encontrarte a ti a nadie encuentro,
sólo una tumba en mí, hermano mío,
y aquella vieja casa y nadie dentro.

Pasando un tiempo antiguo por nosotros
como el agua que vuelve al mismo río,

(23) Actitud semejante a la de Machado, que obedece a las mismas causas que indica Bousño, loc. cit., I, 266-67.

«rechaza, para poder concentrarse sobre lo esencial, todo lo en el estilo pudiera parecer puro ornato y exterioridad».

como ese espejo de escaleras roto
o madrugada de cadáver frío.

Callas y piensas; lento es un poema
de Machado, con versos del camino.
Lento en tu paso que de amor se quema
hecho montaña con dolor de trino.

¿Quién a mi sangre llama y me requiere?
¿Qué mano está en la mía cuando escribo
en el recuerdo donde vuelvo a verte?
¿Qué espacio encarcelado donde vivo?

¿Recuerdas la oropéndola del pino
desde el fondo sombrío de aquel huerto?
Sé que recuerdas todo. Que el destino
es un vivir en otros cuando muerto.

El tiempo es sólo golpes de paciencias,
ayer es hoy, tu tiempo con el mío
se juntan como ramos de palabras
y hablo contigo por hablar conmigo.

O estamos en silencio, ¡cuánto dice!
Nosotros que supimos entenderlo
cuántas cosas nos dijo, cuántas cosas
supimos de nosotros en silencio.

Ya sé que tú me esperas, como siempre,
el tiempo va, Dios mío, tan de prisa
que buscando la vida de tu muerte
hoy me encuentro la muerte de mi vida.

Este poema transido, como vemos, de una hondísima emoción, se publicó en su libro *La Vara de Avellano*, en 1974, obra que significa el momento de plena madurez poética y originalidad creadora de su autor. Podemos situar su fecha de composición en los primeros meses del año 1970, pues sabemos que su hermano falleció el día 5 de Enero de aquel año; aunque no pasa de ser una conjetura —Valhondo no fecha sus poemas—, es válida, a mi entender, por la auténtica emoción que refleja.

Aunque publicado en 1974, el libro debió redactarse en un largo período de tiempo, acaso el que transcurre entre 1963, en que publica *El Secreto de los Arboles*, y el de la impresión de *La Vara de Avellano*.

Dividido en dos parte, la primera consta de diecinueve poe-

mas de muy semejante factura métrica, con casi total predominio de versos cortos, de siete a nueve sílabas, agrupados, en ocasiones, en estrofas imparisilabas en las que se combinan con los de once y aun trece sílabas sin sujeción, como antes dije, a los esquemas estróficos tradicionales. La segunda parte no tiene más que un poema, el que nos ocupa, cuyo significado intentaré aclarar.

Otra razón que destaca este poema en el conjunto del libro es su estructura poemática. En efecto, su contenido se distribuye a lo largo de nueve estrofas de cuatro versos endecasílabos, trabados con risas consonantes las cuatro primeras —salvo una asonancia en la tercera—; alternadas consonancias y asonancias en la quinta; consonantes la sexta; versos blancos y asonantes en la séptima y octava y asonancia en la última.

A primera vista, es evidente que el poema expresa el profundísimo dolor que sacude el alma del poeta ante la muerte del hermano. Pero, ¿es sólo esto? Leído con más atención reconocemos, también, un hondo sentimiento de soledad. Parece que al autor se le «ha caído el mundo encima», como en un cataclismo, y el poeta queda en la más absoluta soledad.

El primer hecho que nos llama la atención, y al que antes me he referido, es la singular situación de este poema en el conjunto del libro. «Mi hermano Juan» constituye, él solo, la segunda parte del libro; parece razonable pensar que si el libro se estructura armónicamente, por una razón de simetría estética evidente, ambas partes deberían contar el mismo número de poemas, aproximadamente. Ahora bien: hemos de pensar que el autor no procede caprichosamente ni por azar; luego, esta peculiaridad que nos ofrece el libro en cuestión ha de tener algún significado. ¿Cuál será éste? En la segunda parte, repito, el poema que nos ocupa está solo, se encuentra en «soledad». ¿No habrá querido el poeta manifestarnos de este modo la angustiada soledad que lo domina? Así es, en efecto. Su sentimiento de soledad es tan absoluto que se hace patente en la correlativa soledad del poema en esa segunda parte.

A este primer sentimiento acompaña otro de total confusión, de íntimo desconcierto provocado por un suceso que, a su juicio, no debió ocurrir y que le produce un dramático dolor que le acongoja. Tales desconcierto y confusión se reflejan, a mi juicio, en la

confusión, casi caótica, con que aparecen las distribuciones de las rimas en el poema, si recordamos lo que acerca de ello acabo de señalar más arriba, que no es más que la proyección lírica de las que el autor padece, y que no son casuales, sino deliberadamente buscadas como eficaz medio expresivo. Su misma estructura silábica, endecasílabos agrupados en serventesios¹⁾ forma evidentemente clásica, indica, con su predominante acentuación en 6.^a y 10.^a sílabas, junto a su pausada y lenta andadura, la hondura de un sentimiento eterno y universal, el causado por la muerte de un ser querido. A veces, este ritmo se rompe, se quiebra en grito, en sollozo, en impaciente queja cuando se altera el ritmo acentual, como ocurre, por ejemplo, en el verso quinto:

¿Quién si no estás? Ya Cáceres vacío,

apasionada queja por su angustiada soledad; el trigésimo tercero:

Ya sé que tú me esperas, como siempre,

cuyo ritmo binario nos manifiesta como un anhelo entrecortado por la angustia y la esperanza. Y no solamente con recursos métricos: este citado sentimiento de desconcierto se nos revela en las frecuentes distorsiones sintácticas a que el poeta somete algunos versos, como el citado «¿Quién si no estás? Ya Cáceres vacío», o rupturas del sistema lógico — «El tiempo es sólo golpes de paciencia» —, o actualización del pasado — «ayer es hoy, tu tiempo con el mío / se juntan como ramos de palabras» —, el tratamiento de la frase, las supresiones, todo contribuye a acentuar esa impresión de confusión y desconcierto en que la muerte del hermano le ha sumido.

Si pasamos al plano del contenido, comprobaremos, asimismo, de qué modo el poeta, con un insuperable acierto lírico nos hace sentir emocionadamente su dramática soledad primero, su dolorosa pena cuando, al fin, acepta la fatal realidad. Esto lo consigue mediante el empleo de un lenguaje, si no esquemático, como en otras composiciones, sí conciso y sobrio, sin concesiones al halago sensorial. Lengua coloquial, directa, la que todos usamos a diario, pero a la que Valhondo ha sabido infundir un tan grande acento emocional que la ennoblece y eleva a las más altas cumbres líricas.

① Cuarteto en que rima el primer verso con el tercero y el segundo con el cuarto.

Una cosa nos sorprende en este poema desde el punto de vista de la lengua. Delgado Valhondo es muy parco en adjetivar, manifiesta una marcada preferencia nominalista debida a su pretensión de lograr una poesía «desnuda de oropeles», como ya indiqué en otro lugar (29). También llamé la atención acerca de la escasísima adjetivación de su poema «Cáceres». En este poema que nos ocupa, a lo largo de treinta y seis versos, aparecen diez adjetivos. Si consideramos el valor afectivo que tal forma gramatical conlleva, habremos de comprender la fuerte emotividad de que está impregnado. Ya el primero que nos salta a la atención nos produce una intensa emoción de acabamiento, de total desolación por el sintagma en que aparece inserto:

«Es un *caído* sol de mediodía»,

imagen visionaria que nos evoca una suerte de tragedia cósmica sobrecogedora, que refleja fielmente la situación que le provoca la desoladora comprobación anterior

«Ya no está Juan allí»

Tal impresión aparece reforzada por el lugar del verso en que el adjetivo se encuentra, recibiendo el «ictus» rítmico; y para prender aún más nuestra atención, elevándola a una especie de estupor paralizante, el hiato que las vocales forman — «ca-í-do» — parece retener nuestro pasmo; pero no es casual esta colocación del adjetivo —¿O sí lo es? ¿Es, tal vez, el intuitivo acierto del poeta genial?—, porque «vacío, terminando el verso con el sintagma de que forma parte, es un insuperable acierto expresivo:

«Ya no está Juan allí»

. Ya Cáceres vacío».

en el lugar preciso, intensamente reforzado por el acento principal. ¡Qué infinita sensación de soledad nos produce! Ahora se nos hace clara la desoladora soledad del poeta que, poco a poco, nos va mostrando una creciente angustia ante la irreparable pérdida, gradualmente insinuada. Esta suerte de premonición se hace particularmente intenso en los versos

«como ese espejo de escaleras roto
o madrugada de cadáver frío»

(29) Véase págs. 2 y 12.

No, no están elegidos al azar esos adjetivos. Ese «roto» referido a espejo —en el que yo encuentro un mundo de alusiones: espejo como símbolo de sueño y aun de muerte —recuerdo el «Orfeo» de Cocteau—, de inversiones—; las escaleras, tal vez símbolo de vida; y en medio, el espejo roto, como un augurio que tendrá su confirmación en

«madrugada de cadáver frío».

en el que podemos rastrear un mundo de acongojantes y desoladoras vivencias: la vela, la noche insomne, el cadáver yerto en esa madrugada pavorosa cuya naciente luz surge ya helada. La desolación del poeta es total y nuestra emoción, con él comparada, nos conduce a un atónito dolor sin remedio.

Ya el arranque del poema es un verdadero acierto:

Ya no está Juan allí, donde quería
verle y hablarle de cualquiera cosa.

Sentimos de pronto la soledad del poeta; pero si recordamos su poema «Cáceres», esta impresión se hace más agudamente dolorosa:

Mi madre, mis hermanos.
Ya sólo Juan. Mi casa.

Ya sólo Juan, y esa vieja casa. Y de pronto, «Ya no está Juan allí». Tal soledad se va haciendo más dramática a través de sucesivos recursos expresivos, mediante los cuales la vamos sintiendo cada vez más agobiante:

¿Qué mano está en la mía cuando escribo
en el recuerdo donde vuelvo a verte?.

Otra vez esta emoción de soledad, perfectamente transparentada en estos versos en los que, y en los siguientes, palpita una angustiada confesión de orfandad ante la que el poeta se rebela. Hay un constante empleo del «tú» referido al hermano «como si aún viviera».

¿Recuerdas la oropéndola del pino
 desde el fondo sombrío de aquel huerto?
 Sé que recuerdas todo. Que el destino
 es un vivir en otros cuando muerto.

¡Qué sobrecogedora impresión ese «recuerdas» dirigido al hermano que quiere vivo, que refuerza la angustia del poeta que no quiere quedarse solo! Y adquiere un mayor dramatismo en esta actualización del pasado, porque aparece en un contexto que expresa una auténtica premonición en ese adjetivo «sombrio», con resonancias fúnebres, potenciado por el carácter sorprendente augural de la oropéndola, de plumaje amarillo y pico negro, colores que subrayan la fúnebre connotación de «sombrio», que al final tendrá su dramática confirmación:

«/...../ Que el destino
 es un vivir en otros cuando muerto.

Es lo que intentará el poeta: irlo reviviendo dentro de sí, en una actitud muy unamuniana, «hacerle vivir en su sueño», para que no muera del todo, aunque acepte este destino — «Ya sé que tú me esperas como siempre» —. Sólo que la espera se le hace angustiosamente larga a pesar de la fugacidad del tiempo, tema que aparece en su poesía con cierta frecuencia. Y en esta espera desesperada el poeta quiere identificarse con el hermano muerto en un último y desgarrador lamento:

«que buscando la vida de tu muerte
 hoy me encuentro la muerte de mi vida.»

Comprobamos, pues, con qué suma de hábiles recursos métricos y léxicos, de notable sobriedad, va el poeta haciéndonos sentir su angustiada soledad primero, su honda angustia, después, ante la muerte del hermano. Y lo consigue con una aparente espontaneidad que no excluye la consciente selección del léxico, el acierto en la elección del verso, ritmo acentual y de la rima, y acierto también, insuperable, en el empleo de esas imágenes visionarias de tan poderosa fuerza evocadora y sugerente. Con todo

esto, Valhondo logra causar al lector una profunda emoción a que le lleva el conmovido «temblor lírico» de sus verso (30).

DR. VICTOR GERARDO GARCIA CAMINO.

Nota: Debo hacer constar aquí mi agradecimiento a mi hijo Luis por su colaboración, así en la corrección del texto como en sus valiosas sugerencias.

(30) Acabado este trabajo recibo, enviada por el autor, su último obra *Entre la yerba pisada / queda noche por pisar* —versos de su poema «Madrugada»—, Badajoz, 1979, una segunda antología en la que se incluye una selección de *La Vara de Avellano*. Publica aquí una segunda redacción de su poema «Mi hermano Juan», a mi juicio bastante inferior a la primera. Valhondo ha querido convertir el poema en una composición de serventesios clásicos; el imperativo de buscar las correspondientes rimas consonantes para lograrlo, ha hecho perder al poema aquella fresca impresión de espontaneidad que producía, ha deshecho su sorprendente vaguedad lírica, especialmente de algunos versos acusadamente emotivos; ha paralizado aquel «temblor lírico» a que antes me refería, dejándonos una impresión de artificiosidad, anuladora de toda posible emoción. Un solo ejemplo bastará. En la primera redacción se dice:

¿Quién a mi sangre llega y me requiere?

Su conmovedora fuerza expresiva desaparece en la segunda redacción que, además, destruye el ritmo silábico y acentual de la estrofa:

¿Quién a mi sangre llega y allí se vierte?