

FRANCISCO VALDÉS: EL VIAJE INACABADO DE UN ESCRITOR DE VANGUARDIA*.

1. Francisco Valdés conforma entre otros, pese a la incomprensible desatención crítica para con su obra hasta la fecha, el difuso, anómalo y deslabazado *predio* del regionalismo vanguardista extremeño. Los escasos nombres citables, porque su nacimiento y madurez intelectual coinciden con los generosos límites temporales en los que se enmarcan los escritores de la vanguardia histórica y de la tradicionalmente llamada *Generación del 27*, revelan a la luz de sus obras caminos diferentes, soluciones personales antagónicas y una inconexión como grupo regional evidente, salvo contadas excepciones aisladas. De Valdés a Moñino (nacido en 1910) existe una parca gavilla de nombres de fortuna literaria difícilmente equiparable. Frente al hincapié regionalista de Chamizo, está el extrañamiento de Barea, cuyas infantiles vivencias extremeñas no asoman en su *Forja de un rebelde*; o bien el raro equilibrio de Frutos y Moñino, quienes, si vinculados a su origen, revelan a la vez una vocación universalista y cosmopolita consonante con la de la *Generación del 27*.

En Valdés, por el contrario, se produce un viaje de ida y vuelta o, si se quiere, un viaje truncado. Su posición, convicciones y logros literarios poco tienen que ver con la ideología regeneracionista de Chamizo, de quien los ultraistas opinaron cáusticamente en virtud de la filiación del de Guareña con Gabriel y Galán:

«Este poeta (Gabriel y Galán) nos ha parecido siempre un intruso, y, además, es el autor y responsable de otras dos calamidades nacionales: Chamizo y Sotomayor»¹.

Por su parte, nuestro autor observamos que, tras su asombrosa puesta al día con la literatura de su época, ejerciendo una crítica esayística de primerísima línea y cultivando una prosa de raigambre novecentista, pero con nítidas aproximaciones a la mejor prosa poética del 27, desemboca, arrastrado por la enrarecida situación político-económica del país a partir de la segunda república, en una posición reaccionaria, heredera, no obstante, de su humanitario y sensible talante intelectual.

* Quiero manifestar mi hondo agradecimiento al magisterio y amistad de Juan Manuel Rozas que sembró en mí la inquietud por Valdés. Agradezco también a Magdalena Gámir, viuda de Valdés, su ánimo y ayuda generosos.

1 Cfr. sección «Vigía» en *Ultra*, n.º 18, Madrid 10 de noviembre de 1921.

Desde nuestra óptica cabría calificarlo de un *no violento*, si aparentemente convenido de su extremosidad ideológica. En verdad no sabemos hasta qué punto dicha radicalización ideológica estaba obligada por el entorno inmediato en que vivía: un Don Benito necesariamente rural e intelectualmente alicorto; al tiempo que por su propia situación privilegiada de terrateniente hacendado sobre quien cayeron las primeras piedras de la agitación social republicana. Su final trágico, —sería fusilado por los milicianos en la madrugada del 4 de septiembre de 1936—, no sólo evidencia los derroteros tomados por su vida en los años inmediatamente anteriores, sino que también nos ilustra el triste destino reservado para quienes en uno y otro bando, siendo antes que nada decididos amantes de la POESÍA con mayúsculas (pensamos también en Lorca o Hinojosa), sufrieron la vorágine de la violencia.

2. DE LO PARTICULAR A LO UNIVERSAL Y VICEVERSA: CRÓNICA DE UNA MUERTE ANUNCIADA.

Valdés nace en Don Benito el 21 de septiembre de 1892². Si en otros casos la *nacencia*, por utilizar el feliz término de Chamizo, no marca inexorablemente, en Valdés ejerció por sus especiales circunstancias familiares, biográficas e íntimas una especie de efecto *boomerang*. Su vida, sin embargo, en un principio, al tiempo de su juventud y madurez primera, parecía obedecer a la evolución lógica de quien, pese a haber crecido en un ámbito rural alejado de la intelectualidad literaria del país, accede por facilidades económicas y la permisividad y decisión familiar al *mundo exterior*. No olvidemos que Salinas nació en 1891; que en 1893 nacen Huidobro, Guillén, A. Marichalar o José M.^a de Cossío; que en 1895 nacen Bacarisse, Adriano del Valle, Bergamín o Larrea; y que en 1896 nace Gerardo Diego.

Valdés, pues, *nace a tiempo* y en parte *vive al compás* de toda una generación o grupo, si se prefiere, encargado del definitivo despeque del modernismo literario, en el sentido juanramoniano, del nuevo siglo XX.

De manera que hemos de destacar cómo para la consonancia y coetaneidad intelectual de nuestro autor con la nueva literatura despertada a raíz de la primera gran guerra es fundamental, más allá de la herencia que acumula hasta la juventud (cfr. la dialéctica entre el paisaje propio e inmediato y el paisaje teórico del mundo —es clave en este sentido su afición a la geografía—; o bien su afición al arte, que educa su sensibilidad y sus ojos), su traslado a Madrid para cursar estudios de de-

2 Esta es la fecha consignada en la inscripción de su nacimiento en el registro civil de Don Benito. Fecha, a su vez, reafirmada por la partida de bautismo de Valdés en la dombenitense parroquia de Santiago. Dicha fecha es la que Magdalena Gámir, viuda de Valdés, coloca al frente de una colaboración suya en el número extraordinario de la revista *Don Benito* dedicado a Valdés, n.º 12, año III, Don Benito (Badajoz), agosto de 1949, págs. 3-4. Por contra, Segura Covarsi en su prólogo a la edición de *Ocho estampas extremeñas con su marco*, «Para una biografía de Francisco Valdés», Badajoz, Biblioteca de autores extremeños, 1953, escribía: «Francisco Valdés Nicolau nace el 17 de septiembre de 1893» (op. cit. pág. 9).

recho en 1910 (aunque como otros casos insignes —por ejemplo, Lorca— simultanea sus estudios de derecho: obligación; con asignaturas de filosofía y letras: devoción). En Madrid sus aficiones e inclinaciones literarias y artísticas encuentran un terreno abonado. Frecuentará cenáculos y tertulias donde conoce a los escritores del 98 y a los novecentistas; entablará amistad con los Cossío, con Artigas o Juan Ramón Jiménez, con quien coincidirá un tiempo en la Residencia de Estudiantes. El inequívoco poso ginerista apreciable en su conducta se nos revela, por ejemplo, en su afición viajera en un doble sentido: de un lado, viajes por Castilla y Andalucía, que le educarán en la contemplación del paisaje, así como en una muy azoriniana valoración de la intrahistoria del pueblo, plasmada en sus *Estampas extremeñas*; y de otro lado, viajes al extranjero, desde las salidas familiares al vecino Portugal, hasta sus idas a París y posteriormente a Berlín, Hamburgo o Bruselas.

Sus retornos periódicos a Don Benito eran pasajeros oasis en su vertiginosa vida, como ilustrativamente escribe Magdalena Gámir: «Tarda en hacer el doctorado para poder tener un pretexto y prolongar sus escapadas a la corte»³. Sin embargo, su hogar y raíces están en Don Benito y allí habrá de vivir aunque contagiado y contagiando de su vitalidad intelectual a su entorno. Es curioso, por ejemplo, que funde en el pueblo una imprenta donde lanza un periódico, *La semana*, a manera de remedo involuntario de una de las actividades claves de la joven literatura de vanguardia: la creación de revistas o sucedáneos. Se siente comprometido con la mejora intelectual del pueblo y se mantiene actualizado respecto de las novedades editoriales que acaecen en el país. Mas hacia el final de la década de los veinte, —he aquí el efecto de *Boomerang* o ida y vuelta que adelantábamos—, se inmiscuye en la política; muere su padre (1929) y ha de soportar ya sin remedio la administración de la hacienda familiar. No abandona, sin embargo, y pese a su apartamiento físico, la lectura y la escritura; justamente en los primeros años treinta publica la práctica totalidad de su parca obra, y se fechan algunos de sus mejores ensayos críticos, como veremos. No obstante, su progresiva radicalización política obligada por la defensa de sus intereses va tramando el próximo destino fatal que le trunca su vida en los umbrales de la guerra civil⁴.

Valdés terminaría renegando de su estapa madrileña, de su juventud *casquivana*, metiéndose en sus campos, poseído por una especie de intrahistoria obcecada que le aboca a la defensa y apología del labrador en su más ortodoxa tradicional-

3 Op. cit. pág. 4.

4 Para la documentación y ampliación de los aspectos biográficos someramente referidos; véanse además del ya citado prólogo de Segura Covarsí y de la aludida semblanza biográfica de Magdalena Gámir, el resto de los artículos incluidos en el citado número homenaje de la revista *Don Benito*, pertenecientes a Arturo Gazul, José M.^a Manzano Díaz, Eugenio Frutos, Manuel Blázquez, Manuel Hidalgo y Celestino Vega; véase, así mismo, el prólogo de Manuel Hidalgo al volumen antológico: Francisco Valdés, *Vida y letras* (páginas electas), Madrid, ed. de Magdalena Gámir y Manuel Luis Valdés, 1980; y también, Manuel Pecellín Lancharro, *Literatura en Extremadura*, t. II, Badajoz, Universitas editorial, 1981, págs. 198-199, nota 3.

dad, en función de un redentorismo, si sincero, bastante próximo al de Chamizo. Sus palabras en la carta a Arturo Gazul «a manera de útilogo» al final de *Resonancias* revelan el doloroso sentir de aquel momento:

«Después, la huida de Madrid y la frialdad espantosa del pueblo. La pérdida de los afectos puros y hondos; el apartamiento del arte; el acrecentamiento del interés y la hipocresía; la ruindad completa del espíritu. He perdido mi juventud sin lograr entrever un rayo pleno de idealidad. y un dolor sordo, lento, constante; atenaza mi alma: frías cenizas»⁵.

3. LITERATURA Y VIDA: UNA UNIDAD ROMÁNTICA DE CORTE VANGUARDISTA.

Quizá la mejor definición de Francisco Valdés en tanto hombre de letras sea la que lo considera un lector entre la pasión y la lucidez. La lectura, amorosa o crítica, fue sin duda la genuina semilla de su actividad creadora. Por ello no nos debe extrañar que su prosa y su poesía evidencien huellas indelebles. De resultas, la crítica ensayística de Valdés es no sólo hialina respecto de sus concepciones literarias, sino muy exigente, en la medida en que nuestro autor se exigía a sí mismo. El valor innegable que para nosotros hoy tiene un libro como *Letras* reposa, pues, en la vitalidad de sus críticas, en las que el autor se inmola vertiendo su experiencia íntima de lector; de manera que no son sólo juicios externos, objetivos y distanciados, sino que son además juicios de dentro a fuera, juicios íntimos, en los que el qué comenta crea (ejercicio a veces metapoético) a partir del acto de la lectura, llegando a un voluntarismo impresionismo crítico evidente, por ejemplo, en *Resonancias*. Recuérdese al respecto el lema que abre este libro y que aclara intencionadamente el título: «El plagio es la base de todas las literaturas, salvo de la primera, que, desde luego, no se conoce»⁶.

La iniciación literaria de Valdés, dificultada por la opresión intelectual de su entorno, y lógicamente solitaria, se apoya en la novela de Anatole France y de Baroja, que en realidad poco tendrían que ver con la prosa posterior del propio Valdés. Serían sus aficiones futuras, más consonantes con los gustos en que se educaron los jóvenes vanguardistas de los años veinte, las que darían forma definitiva a su carácter literario. Miró y Azorín son probablemente quienes más se adecúan a su prosa de madurez; a ellos prestará una sabia atención de lector en obras como *Letras*, o en artículos sueltos; incluso en el caso de Miró existió el proyecto, venido al traste, de lo que Manuel Hidalgo llamara una 'biografía espiritual'⁷. A su vez, el eco de Miró y Azorín aflora igualmente en la límpida y literaturizada, por su tema, prosa de *Resonancias*⁸.

5 *Resonancias*, Madrid, Espasa Calpe, 1932, págs. 148-149.

6 Cfr. tomado del primer acto de *Siegfried* de J. Giraudoux, *Resonancias*, ed. cit.

7 Revista *Don Benito*, op. cit. pág. 11.

8 Cfr. por ejemplo, la «Resonancia cuarta», págs. 58-59, en el caso de Azorín; y la «Resonancia primera» en el caso de Miró.

Sus artículos o ensayos, que cuando no fueron recopilados en libro, aparecieron no sólo en los periódicos de la tierra: el *Correo de la mañana*, el *Correo extremeño y Hoy*, sino también en *ABC*, *Informaciones*, *El sol*, de Madrid, o en *El norte de castilla* vallisoletano, nos advierten inmejorablemente de sus gustos, preferencias y convencimientos; es en virtud de esto por lo que podemos afirmar que junto a la devoción por Miró y Azorín, Francisco Valdés fue en realidad un receptáculo ecléctico de resonancias literarias y artísticas, parte de las cuales sí apoyaban su coetaneidad vital con la vanguardia de los años veinte, aunque otra buena parte de ellas le anclara en el pasado o más bien en el quicio de la modernidad que planteó críticamente la *Generación del 98* y resolvió hacia el futuro el grupo novecentista. En el primer orden de preferencias o atenciones habría que situar su conocimiento de Azorín, Miró, Valle-Inclán, Juan Ramón, Ortega y Gasset, varios de los poetas básicos del 27, o bien Bécquer, Góngora y Lope entre otros. Sin embargo, Valdés, aprisionado en su eclecticismo o en su ineluctable destino literario y vital ya referido, se queda siempre a las puertas del definitivo compromiso estético e ideológico con lo nuevo. Quizá su libro *Letras* ejemplifique a la perfección, en su abigarrado friso de intenciones, lo que queremos decir. En *Letras* hay un sutil distanciamiento, pese a sus declarados fervores y a los significativos objetos de su atención crítica y creadora, que, sin embargo, no empece su emparejamiento con la mejor crítica ensayística del 27, contagiada de la prosa artística o poética que se cultivará en los años veinte. Recuérdese a fin de ilustrar su relativa palinodia final hacia la vanguardia, o bien su eclecticismo último, cómo en un artículo fechado en agosto de 1933, dirigido a Pedro Romero Mendoza, y titulado «Clasicismo y romanticismo», —aprovechando la polémica actualidad de los términos en cuestión (piénsese en *El nuevo romanticismo* de Díaz Fernández en 1930)—, Valdés defendía que un escritor romántico en aquel momento era un escritor clásico; basándose entre otras razones en el juicio de Goethe en pregunta a Eckerman (Valdés se refiere a las *Conversaciones con Goethe de Eckermann*, de las que oportunamente nos dice E. Frutos que eran libro de cabecera para nuestro autor desde que las conoció⁹):

«¿Para qué sirve todo ese montón de reglas de un tiempo anticuado, y para qué todo ese ruido a propósito de lo clásico y lo romántico? Con que una obra sea buena y sólida es también clásica»¹⁰;

Valdés al mismo tiempo planteaba la necesidad de preservarse del materialismo positivista que invadiría la vida de la época y terminaría invadiendo la poesía, afirmando en este sentido contundentemente: «nuestra repulsión ante lo actual, nos hace ser románticos vitalmente para ser literariamente clásicos»¹¹; situando con ello su obra y posición estética al paio de las escuelas, modas o ismos al uso desde los años vein-

9 Eugenio Frutos, «Espiritualidad de Francisco Valdés» en *Don Benito*; op. cit. pág. 10.

10 Vid. Francisco Valdés, *Vida y letras*, op. cit. págs. 365-366.

11 *Ibidem*, pág. 368.

te; nos parece al respecto interesante el testimonio retrospectivo de Frutos cernido a la «espiritualidad» de Valdés:

«Sin duda su posición facilitó su vuelta a la raíz profunda de España, que le costó la vida, pero le salvó de la dispersión. Porque Valdés venía de la generación del 98 y de la Institución libre, había viajado y siguió viajando por el extranjero, pero nunca se contagió de materialismo. Si acaso, de melancólico pesimismo y de filosofía de la inmanencia. Fue esta subjetivización la que le salvó en su vuelta a la trascendencia y a la tradición española»¹².

4. LA OBRA DE VALDÉS COMO CONSTRUCCIÓN CRÍTICA Y CREACIÓN POÉTICA.

Francisco Valdés publicó durante su vida tan sólo tres libros y uno de ellos en dos estadios o procesos de composición: *Cuatro estampas extremeñas con su marco*¹³, *Ocho estampas extremeñas con su marco*¹⁴, *Resonancias (1925-1928)*¹⁵ y *Letras. Notas de un lector*¹⁶.

Las *Estampas*, en sus dos ediciones fueron no venales. En el caso de la colección de Cossío, donde el libro de Valdés aparecía tras *Soria* de Gerardo Diego y *Rimas de dentro de Unamuno*, la edición constó sólo de doscientos ejemplares numerados. Las *Ocho estampas* de Espasa Calpe aumentaron la tirada a mil ejemplares numerados que, como decíamos, tampoco se destinaron a la venta. De manera que no es arbitrario afirmar que hasta 1932 Valdés no había publicado aún nada en el sentido íntegro del término.

Serán *Resonancias* y *Letras* los únicos libros venales, y por lo tanto, publicados con un criterio de distribución comercial; ambos además aparecieron en la misma editorial de las *Ocho estampas*.

Tras su muerte el panorama no cambia sustancialmente. Como ya adelantábamos, Segura Covarsí reedita las *Estampas* en 1953 (primera edición venal) en la Biblioteca de Autores Extremeños. En 1980 su viuda Magdalena Gámir y su hijo Manuel Luis Valdés publican en Madrid una amplia recopilación de artículos procedentes de la prensa periódica de anteguerra, parte de los cuales ya habían aparecido en libro. Finalmente de nuevo agavillados por su familia aprecen bajo el título de *Poemas* dieciséis composiciones de Valdés, escasa muestra de una actividad poética seguramente cultivada con mayor generosidad.

Por lo demás, quedan inéditos, o mejor no reeditados, un conjunto de artículos políticos de hacia el final de su vida, exponentes del radicalismo y los extremos-pro-

¹² Eugenio Frutos, op. cit.

¹³ Colección «Libros para amigos» de José M.º de Cossío, Valladolid, imprenta de la Vda. de Montero, 12 de febrero de 1924, 55 págs.

¹⁴ Madrid, España Calpe, 24 de febrero de 1932, 93 págs.

¹⁵ Madrid, Espasa Calpe, 20 de Mayo de 1932, 157 págs.

¹⁶ Madrid, España Calpe, 1933, 190 págs.

pios del ambiente previo a toda contienda civil; en cualquier caso, no nos parece un material indispensable para los objetivos estrictamente artísticos de nuestra valoración.

Otra cosa son, sin duda, los documentos expoliados por la vorágine de la guerra que padeció la casa de los Valdés en *Don Benito*; pues, si aquellos no habrían ciertamente afectado a lo que el autor publica voluntariamente en vida, sí habrían por contra iluminado nuestra configuración actual de su personalidad de escritor, a tenor de la timidez y exigencias con que Valdés vivió su actividad literaria.

En *Resonancias*, junto a la mención a las *Estampas* publicadas y a *Letras* «en publicación», se anuncian, como obras en preparación, *Los caminos interiores (panoramas)*, que nos recuerdan inmediatamente a la autora de *Las moradas*, hacia quien Valdés dirige su atención, por ejemplo, en un artículo de octubre de 1933 titulado «Caminos de Santa Teresa» o en la «Resonancia séptima» del libro mencionado titulada «En el libro de la vida»¹⁷; y *Gabriel Miró (notas para un ensayo)*, obra que, como advertíamos anteriormente, abandonó su autor¹⁸.

Poco después en *Letras* se anuncian como obras «en preparación» los ya citados *Caminos interiores* y *Carolina Coronado. La poetisa romántica*; y como obras «en proyecto» la mencionada biografía ensayística sobre Gabriel Miró y *El clavero Alonso de Monroy (historia novelada)*. Sin embargo, salvo las referidas al principio el resto de las obras no llegaron a publicarse, quedándose en proyectos más o menos listos para la imprenta. De cualquier manera, sí hay un dato significativo común deducible de las obras conocidas y de los títulos de las proyectadas, a saber que, excepción hecha de las *Estampas* y los poemas, el resto de la obra de Valdés es básicamente prosa ensayística, cuando no declaradamente creativa. La sistemática inclusión de subtítulos en obras como *Letras*, *Caminos interiores*, *Gabriel Miró* y *El Clavero Alonso de Monroy* responde al prurito aclarador de la naturaleza y forma literaria de la materia tratada.

5. VALORACIÓN Y ENCUADRE DE LA OBRA DE VALDÉS.

La segunda edición ampliada de las *Estampas* es sumamente interesante por su

17 Cfr. respectivamente, Francisco Valdés, *Vida y letras*, ed. cit. págs. 249-265. Véase en el prólogo a esta obra a cargo de Manuel Hidalgo la afirmación de este cuando habla de la deseada vuelta a los clásicos de Valdés: «sus raigambres permanecen seguras, alimentadas por el mejor castellano de Santa Teresa, Góngora y Quevedo, trilogía de predilectos», op. cit. pág. 21. Y *Resonancias*, ed. cit. págs. 97-111.

18 Vid. el testimonio un tanto curioso, si ilustrativo para calibrar la personalidad de Valdés, de Manuel Hidalgo en «De mis recuerdos», donde afirma refiriéndose a una conversación suya con Valdés en torno a la esperada biografía que no terminaba de publicarse: «... me dijo: —He decidido no publicarla. / Y ante mi asombro agregó: —Sí; me he convencido de que estaba equivocado. Al escribir la biografía de Miró me seducía su pureza; le creía una persona modesta y limpia de espíritu. Leyendo sus cartas, publicadas por su amigo Guardiola, me he dado cuenta de mi equivocación; no cabe duda de que era un resentido, una persona consumida en su covachuela ministerial por ese sentimiento complejo de envidia y de impotencia», en *Don Benito*, op. cit. pág. 11.

fecha de aparición, al inaugurar la única etapa de afloración pública de los escritos de Valdés, así como por los contenidos que renuevan o reafirman a su autor en posiciones ya proclamadas en 1924. En la preliminar «Nota del autor en la segunda salida», Valdés explica la razón de ser de la nueva edición y de las «Estampas» añadidas, de entre las que sólo una, «las retamas», es coetánea al momento de la publicación, al tiempo que es el doloroso desencadenante de la nueva salida engrosada de las «Estampas» de 1924. La actitud de Valdés, tan importante para la comprensión de su trayectoria vital a partir de 1930, plasmada en sus *Ocho estampas*, traspasa los límites de la «no venalidad» de la tirada para llegar a todo potencial lector de su prosa: «Y para los nuevos, —dice Valdés— también la mano tendida a la amistad».

Así pues, el refugio literario de Valdés en los primeros años treinta pese a la radicalización ideológica de éste revela una sorprendente fidelidad a los presupuestos vitales que dominaron el período formativo de sus contemporáneos en los años veinte. Nos referimos a la actitud intelectual que caracterizó a los novecentistas y a los mayores del 27: Salinas, Guillén o Diego. «Las retamas», por ejemplo, así como buena parte de la crítica ensayística de Valdés de los primeros años treinta, revelan un asombroso equilibrio, lucidez, cuando no un desconcertante ludismo (cfr. «Justa de poesía», que veremos), chocante en la época de la llamada «rehumanización» agitada en lo literario y en lo político.

Sin embargo, no nos engañemos, Valdés no podía enajenarse de su entorno ni de sus atávicas raíces. El «Umbral» de la primera edición de las *Estampas*, fechado en octubre de 1923 y mantenido en la edición de 1932, revela cómo su autor no participó plenamente de las conductas joviales, desenfadadas, seguras de sí mismas de que hicieron gala los jóvenes vanguardistas. Su concienzuda inmersión en los álveos novecentistas debió dificultar su definitiva liberalización personal y artística en línea con las vanguardias; aunque en este sentido no debieron ser menos condicionantes su ascendencia social (alta burguesía extremeña de terratenientes; en nada equiparable a las ascendencias de un Lorca o un Prados, por ejemplo) y su postergación geográfica (un Don Benito aislado de cualquier potencial foco de regionalismo vanguardista). En efecto, la dispersión geográfica que a otros miembros de la vanguardia de la época no les estorbó en su actividad creadora, en Valdés se convirtió en destierro y aislamiento cultural, antagonismo y contrariedad respecto de lo aprendido y vivido en la corte o en sus experiencias cosmopolitas y viajeras.

Si a todo esto añadimos la caracterización ofrecida por los amigos y próximos a nuestro autor acerca de su personalidad artística: tímida y débil, se comprenderá fácilmente la suerte corrida por su obra. Recuérdese que Valdés no se decide a editar, y reservadamente para los amigos, una obra suya hasta los treinta años; con la particularidad añadida de ser una obra encontrada en muchos aspectos con los derroteros seguidos por la vanguardia desde hacía varios años. Más con todo Valdés es una especie de escritor puente hacia el 27, siempre que desvistamos al conspicuo grupo literario de los corsés pedagógicos y falseadores con que comúnmente se le agasaja (nóminas excluyentes, carácter casi exclusivamente poético, límites temporales

equivocos, etc.). Valdés es un prosista y ensayista crítico coincidente, pese a los condicionantes antedichos, en gustos y aficiones con los escritores que alcanzan su primera madurez artística en los años veinte. En su caso las huellas formativas noventayochistas encuentran su contrapunto o superación en el influjo benéfico de escritores como Juan Ramón Jiménez o Gabriel Miró, maestros inmediatos si no únicos para los poetas y prosistas del período a que nos referimos. La crítica literaria de Valdés, —reveladora de una sorprendente puesta al día de su autor—, está *á la page*, cuando no en primerísima línea por su calidad, con la crónica o crítica literaria periódica cultivada profusamente en aquel tiempo. Valdés podía muy bien pasar por un relativamente anónimo protagonista, si ejemplar, de la tan desconocida intrahistoria del 27, esto es, por una especie de personaje transitorio de *La calle de Valverde*.

Su solitaria vivencia de la literatura, desplazado en la periferia cultural del país, explica la presencia en su obra de actitudes y gustos finiseculares, herederos quizá, entre otras cosas, de su declarada afición por Azorín. Su solitaria navegación intelectual explica así mismo su recurrencia a asideros clásicos no siempre coincidentes con las preferencias del neotradicionalismo proclamado por el 27. Por ejemplo, en Valdés, de entre los escritores de los siglos de oro por los que manifiesta su inclinación, merece una especial atención, como vimos, Santa Teresa. Del mismo modo, la singular intuspección artística de nuestro autor, fruto de su soledad, se explica finalmente, como venimos afirmando, a la luz desoladora de su hábitat, de su entorno, dramáticamente delineado en el «marco» de sus primeras cuatro estampas, y luego mantenido significativamente en 1932. Por ello, en las *Estampas* Valdés en tanto narrador y en tanto autor ejerce una función de síntesis entre la historia y la naturaleza, entre la historia y la intrahistoria y entre la vanguardia y la tradición. En una de sus primeras estampas, «Jayán y Gañanero» (tercera en la edición de 1924), aflora el curioso drama de la soledad intelectual de Valdés aunque enmarcado por la mencionada voluntad de síntesis o armonía desde la que se escriben las estampas. En «Jayán y Gañanero» no sólo encontramos la constante presencia de la aludida sensación de «arrinconamiento» (geográfico), sino también las consecuencias de éste: el campesino extremeño, analfabeto, vive de espaldas a la modernidad, la desconoce, aunque tal situación no dificulte su felicidad:

«Nunca montó en ferrocarril, ni visitó un cinema, ni desplegó entre sus encallecidas manos un diario»¹⁹.

El planteamiento de Valdés al estampar en prosa su visión de la realidad rural extremeña que le era próxima implica, por lo tanto, una tensión solucionada en síntesis, inexistente en el ordenado y monotemático mundo de Chamizo, aunque en apariencia ambos compartan características comunes: el trabajo como amor a la

¹⁹ Ed. cit. 1932, pág. 32.

tierra —en Valdés naturaleza—, la integridad y honradez del campesino —si analfabeto e iletrado—, el amor con cierto sentido biológico (procreación) y el elemento religioso. Las dos citas que ya abrían sus primeras *Cuatro estampas*, de Eugenio D'Ors y de Goethe, nos advertían de la modernidad implícita al libro, sustentadora de un bagaje novecentista y próxima a las ideas estéticas del 27. No es descabellado descubrir en las *Estampas*, bajo su envoltorio regionalista y aun folklórico, las nociones de «naturaleza cultivada», del «gentleman», incluso de «el mundo bien hecho» de Guillén, todo ello presidido por una desbordante «sensibilidad», capacidad de sentir, constitutiva de la nueva poesía. Incluso Valdés, a través de Goethe, enlaza con la imperiosa búsqueda en la modernidad de la «belleza» juanramoniana, entreverada del prurito creador del arte nuevo: «Constrúyela de nuevo».

Más aún, las *Estampas*, en función del marco que las encuadra, hacen suya la idea orteguiana sobre el cuadro, como explicita Valdés en la cabecera del susodicho marco ya anunciado en el título de su obra²⁰. Así pues, el marco para las *Estampas* no sólo es el sostén estructural, sino el sentido último de aquellas, el garfio de enganche con los presupuestos de naturaleza vanguardista ya aludidos; al tiempo que eleva la obra, la encuadra, paradójicamente por encima del provincianismo somero que proclama. Más que marco parece envés de lienzo, rostro alternativo y profundo, por ello sincero, donde se refleja el Valdés distinto de su entorno, en conflicto con él, e inclinado a la liberalidad, a la tolerancia, amigo del aseo, amante de la naturaleza, consciente del valor de la mujer, del amor de la pareja (preocupación tan fundamental en el 27 y reflejada bajo la férula juanramoniana en sus *Poemas*); en suma, deseoso de modernidad, de una modernidad utópica en lo político y no reñida con una idea, hoy diríamos, «ecologista», de la naturaleza, expresa en «Las retamas». En efecto, Valdés en la estampa que nos recuerda su perdida finca refleja su visión de la naturaleza libre y cultivada, con un doloroso tinte clásico que dibuja una pose renacentista pareja a la del «beatus ille» luisiano; «Las retamas» son «campo y calma. El dorado y cumplido sueño de unas vidas tranquilas, limitadas y acordes. El refugio de quien quiso separarse del ruido mundanal y afincarse entre este monte espeso de retamas...»²¹. Consecuentemente, en esta significativa estampa advertimos la doble proyección y sentido del campo-naturaleza en Valdés; uno externo y otro interno, reverso de su propia experiencia. A su vez, «Las retamas» a principios de los años treinta enmarcan la actitud palinódica de Valdés respecto de su etapa «baldía» universitaria en Madrid, «vida mundana» que desde su nueva perspectiva le dañó «el cuerpo y el espíritu»²². Creo, por todo ello, que «Las retamas» pormenorizadamente descritas por un Valdés ya maduro —literariamente hablando— a raíz de su desgraciada destrucción, constituyen una ambiciosa alegoría donde están

20 Cfr. cita de Ortega de «Meditación del marco» en primera edición (1924), pág. 51, y en segunda edición, (1932), pág. 89.

21 Ed, cit. págs. 52-53.

22 *Ibidem*, pág. 53.

simbolizados los «límites» (recordemos, aunque con sentido distinto, el mundo «limitado» de Guillén), «la tranquilidad» y el acorde o armonía del hombre en su entorno natural. Se representa, pues, en la aludida estampa una naturaleza libre y domesticada, en orden, limitada, cuya defensa está sorprendentemente próxima a determinadas actitudes, digamos ecologistas, del 27²³; dice Valdés: «Orden en todo. Que nada fuera maltratado: hombre, animales, plantas»²⁴.

Así, en el autor de «Las retamas» inequívocamente se advierte una sensibilidad exquisita para con su entorno, hija de su educación estética, ajena al interés o al beneficio material:

«En mi trato —le dice a su finca—, el respeto y la dulzura, porque mis pupilas os miraban sin la codicia del interés y os veían con el dardo de la belleza»²⁵

6. VISIÓN LITERARIA DEL MUNDO: TRADICIÓN Y VANGUARDIA. (LETRAS Y SU «JUSTA DE POESÍA»).

La personalidad artística de Valdés, alimentada o iluminada por su obra de creación en prosa y, a su vez, jalonada por un pasajero ejercicio poético que lejos de desmerecer a aquella la completa y religa aún más a la actividad literaria del grupo o generación en que hemos situado al autor, necesariamente nos predispone para encontrarnos con una singular actividad crítica creativa de la que se desprende, como advertíamos, un ejercicio de lectura vital en el que el yo lector participa activamente, obviando cualquier distanciamiento crítico objetivo. La lectura se convierte así en una forma de expresión literaria y consecuentemente en una manera de ver el mundo que, en el caso de Valdés, oscila por lo apuntado anteriormente entre la orilla de la tradición y la orilla de la vanguardia, sin guardar siempre el deseado equilibrio de que hizo gala el grupo del 27. En este sentido, y de entre las muestras publicadas por su autor, preteriendo las que de manera aislada aparecieron en la prensa, destaca sobradamente un libro ya elogiado hace tiempo por López Prudencio y por Segura Covarsi²⁶, que con el título de *Letras* se publicó en 1933. *Letras* es el punto de llegada, exitoso creemos, de una andadura crítica reflejo del temprano ejercicio de lector de Valdés, ejercicio que tiene su meridiano en *Resonancias*, que a su vez es el claro exponente del camino recorrido desde la prosa poética de las *Estampas* hasta la prosa ensayística de *Letras*. La diferencia, sin más, resulta ya obvia en los mismos títulos. Frente a *Resonancias (1925-1928)*, en *Letras*, excepción hecha de su «Ante-

23 Recuérdese, por ejemplo, el Lorca de «Oficina y denuncia» en *Poeta en Nueva York*.

24 Ed. cit. pág. 54.

25 *Ibidem*, pág. 59.

26 En abril de 1933 se publica en el diario *ABC*, en su sección dedicada a «Crítica y noticias de libros», una elogiosa reseña de *Letras* a cargo de J. López Prudencio; años más tarde, Segura Covarsi en su ya citado prólogo a su edición de las *Estampas* afirma contundente: «Es la obra más lograda del escritor», op. cit. pág. 32.

cedente» o prólogo, Valdés reúne catorce críticas, a veces verdaderas creaciones, con títulos y extensión diferentes, fechadas mayoritariamente en 1931 o en 1932, excepto «Un libro de viajes», fechada en 1928, y otras cinco, que si ultimadas en 1932 se iniciaron o partieron de fechas muy anteriores. Y, sin embargo, *Letras y Resonancias* tienen un obvio denominador común que su autor se cuida de evidenciar al subtítular la primera de las obras mencionadas, bien: «Al margen de los libros» (ese es el subtítulo adelantado cuando en *Resonancias* se da noticia del libro aún en publicación), o bien: «Notas de un lector» (subtítulo definitivo adoptado en la primera y única edición de 1933); evidencia así mismo plasmada al justificar su intención en las citas introductorias de *Letras*. En efecto, estas citas preliminares de *Letras*, umbral del libro, tienen una disposición y contenidos asombrosamente reveladores. Por un lado están Abrahán Inb Ezra, cuyas palabras afectan a la razón e inteligencia humanas de las que pretende hacer gala el libro; y Ramiro de Maeztu, cuyas palabras se refieren a la claridad y accesibilidad interpretativa de la obra de arte. Ambas citas se corresponden con las dos últimas: un fragmento de *Agudeza y arte de ingenio* de Gracián, que ahonda en el sentido de las palabras de Inb Ezra; y finalmente el lema juanramoniano: «A la inmensa minoría», que actúa a modo de contrapunto de las palabras de Maeztu. En medio, ejerciendo de fiel de la balanza equilibrado, una extensa cita de Ortega con cuyos contenidos parece identificarse Valdés sin olvidar a los otros cuatro autores citados. Las palabras de Ortega explican la clave intencional de *Letras*, advirtiéndonos cómo el libro no es más que un conjunto de resonancias literarias fugitivas, derivadas de la lectura y que repercuten en nosotros —dice Ortega— «según el timbre de nuestras íntimas voces» (Pág. 5). En el caso de *Letras* el conjunto de resonancias literarias ofrecido es singularísimo, en tanto que son porciones de biografía, esto es, momentos de vida consumidos en el ejercicio impenitente de leer, hasta el punto de que estas «notas de lector» implican una visión literaria del mundo a la manera en que Alonso Quijano modifica su vida en función de su locura-cordura transido de sus lecturas de libros de caballerías. Recuérdense las palabras de Valdés en el «Antecedente» de su libro donde tras dialogar el lector y el hombre el primero lanza un significativo soliloquio final (págs. 11-12).

Por otra parte, es lógico, en atención al concepto de resonancia literaria expresado por Ortega y con el que Valdés comulga, que los catorce capítulos de *Letras* sean muy distintos entre sí. En ellos encontramos una serie de nombres claves, de preferencias librescas, entre las que merece destacarse, por ejemplo, su devoción por Azorín, «artista maravilloso de lo pequeño y lo vulgar, que poetizándolo, lo engarza en el rango universalista y eterno, suprema aspiración del arte» (pág. 17). Su recuerdo de Miró a través de un relato corto donde la literatura y la vida se equivocan. Su semblanza amorosa de la poesía y crítica erudita del mexicano Francisco A. de Icaza. Su alargada, en el tiempo, pintura de Juan Ramón, cuando el de Moguer ya era protagonista principalísimo de la poesía española de su tiempo. Su reveladora crítica «¿Arconada o Taramón?» que a la altura de 1931 plantea descarnadamente, desde el conocimiento de uno y otro bando, la pugna entre la historia de la literatura

de vanguardia que le concernía y la intrahistoria literaria y vital elegida, entre la vertiginosa vida del mundo exterior abandonado y la vida del campo entendida como armonía del hombre con la naturaleza. Sus cartas a Rodríguez Marín, a Américo Castro, a Benjamín Jarnés, cuya obra conoce. Su fidelidad crítica al enjuiciar a Baroja en tres momentos sucesivos y distantes, concluyendo en 1932 con un categórico juicio negativo de la obra última del vasco (pág. 129). Su atención a poetas claves en la nueva estética; como, por ejemplo, la preciosa estampa andaluza de Villalón, de la mano de la cercana antología poética de Diego de 1932²⁷; o bien su ilustrativa «Carta de envío» en la que se aconsejan cuatro libros de cuatro poetas representantes de una «poesía nueva henchida de humanismo nuevo, en la que deben aprender de humanismo los niños» (pág. 137); poetas a los que, desde la perspectiva que le permite el tiempo en que escribe (circa 1928), Valdés llama «novecentistas», y que son Salinas, en donde puede hacerse —según él— el «aprendizaje del percibir», Lorca, Alberti y Guillén en los que podemos respectivamente aprender a «sentir, soñar y pensar» (págs. 137-138); los cuatro son para Valdés poetas representativos de la España renovada, «de la España que anhelamos ver en renovación» (pág. 138).

O, por ejemplo, su atención a Dámaso, al Dámaso de *Poemas puros. Poemillas de la ciudad*; o al malogrado Fernando Fortún, compañero de Canedo en la temprana aventura de la famosa *Antología de la lírica francesa*²⁸, demostrando su conocimiento de aquella época precursora para las renovaciones líricas de la vanguardia; época, en fin, del modernismo que desde Rubén, los Machado y Juan Ramón Jiménez contagiará —a juicio de Valdés— a Valle, Martínez Sierra, Díez Canedo, A. Sawa, Enrique de Mesa, Icaza, Carrere, Marquina o Villaespesa (págs. 143-144); época, pues, precursora de la que vive Valdés cuando escribe sus notas, y a la que a su vez llama época «valeryniana» (pág. 145).

O su atención, finalmente, en «Paralelo soriano» a dos de las figuras más significativas de la poesía madura y nueva del primer tercio de siglo: A. Machado y G. Diego. De manera que *Letras* a través, como decíamos, de su abigarrado friso de notas literarias refleja a un autor culto, cultísimo, sensible, perspicaz y con criterios propios. Con todo, de entre todos los capítulos del libro merece a nuestro entender especial atención por su asombrosa originalidad y gracia creativa una crítica entre humorística, lúcida y consciente, perfectamente encuadrable en la vanguardia literaria de los años veinte. En ella Valdés pone en juego sabiamente su facilidad, gracia y precisión de prosista creador de imágenes y, por otro lado, su profundo conocimiento de la actualidad y evolución de la poesía de la época. Nos referimos a «Justa de poesía»²⁹, especie de alegórica contienda boxística entre la tradición y la vanguardia.

«Justa de poesía» (aludida erróneamente en el índice final como «Fiesta de poesía») es una magnífica y sorprendente crítica poética verdaderamente creada,

27 *Poesía española. Antología 1915-1931*, Madrid, Signo, 1932.

28 Madrid, Renacimiento, 1913.

29 Ed. cit. págs. 93-106.

construida con los elementos, pudiéramos decir, simbólicos, en un contexto metaliterario, de los mundos que entran en liza en la modernidad: la tradición modernista y la vanguardia poética. Pocas veces, que sepamos, en la crítica ensayística de la época se ha logrado ilustrar tan acertadamente la pugna o lucha acaecida en el momento de la proclamación de las vanguardias históricas entre la renovación estética propugnada por estas y el «cadáver del padre». Valdés parece estar escribiendo un capítulo del *Movimiento V.P.* de Cansinos, aunque su prosa revele un equilibrio alejado del doloroso sentir perceptible en la novela de aquel. Nuestro autor actúa a modo de distanciado comentarista del poético combate, en el que nos inmerge tras el prescriptivo análisis de los protagonistas-púgiles, la hora y el ambiente.

Los púgiles serán definidos por contraste, esto es, incidiendo en sus conductas y circunstancias antagónicas. Las notas que los definen o caracterizan, lejos de ser gratuitas, resultan pertinentísimas en tanto que son distintivas de las estéticas, modas y maneras que representan ambos; por ello, es fundamental que estos aparezcan innominados y que sean por contra diferenciados, aunque no siempre, a través de rasgos genéricos de grupo o estética conjunta.

Salta a primera vista, según lo advertido, que nos encontramos por un lado ante un representante del modernismo poético ya decadente, y por otro lado ante un representante de la vanguardia próximo al ultraísmo. Sistemáticamente advertimos puntualizaciones caracterizadoras antagónicas que redundan en la contrastiva actitud de ambos adelantada al principio: uno presenta un porte envarado, seguro y firme, el otro una conducta circense, desmelenada y atlética.

El primero se nos presenta con ademanes o guiños tópicos de un modernismo exhausto, desde los «suspirillos becquerianos» en que se amustia hasta ese orientalismo fatuo del que habla Valdés. Es un poeta (luego aparecerá como mero rimador prolífico) joven («años infantiles») y, sin embargo, viejo en su estética. Poseedor de un mundo falso, acartonado; al tiempo que probablemente fuera también cultivador de una poesía satírica o crítica a la luz de las alusiones que encontramos respecto a su ataque a la farsa política de su tiempo y a su capacidad de ironizar a lo Benavente. Recuérdese, además, que el posterior combate se resolverá en caos tras un cáustico soneto esgrimido por este. Quizá se trate, por lo demás, de un poeta andaluz, no sólo por esa flor natural de Almería que ostenta, sino también por el recitado de una copla que, dice Valdés, «marchenea», «tomando acento plañidero y flamenco del tronío» (pág. 102).

Por otra parte, en el caso del combatiente yanguardista, Valdés nos puntaliza cómo su enseña es «Ultra-creación» y nos advierte de su propósito antiimitativo y rompedor con lo anterior. Así mismo, nos señala que sus elementos líricos son la imagen y la metáfora, añadiendo, por boca del anónimo púgil: «Me horroriza la anécdota, la melodía, el tema narrativo, el consonante y la efusión retórica... Mis imágenes crean el objeto, disminuyendo o anulando la realidad» (pág. 94). A su vez, pese a las lógicas imprecisiones existentes desde nuestra óptica al adjetivar la estética de este púgil, nuestro autor nos da finalmente en su caracterización primera una

pista que, añadida a lo anterior, resulta reveladora: «Solamente mis respetos —dice al despedirse el acróbata poeta— a esa zona de la tradición poética ‘preparatoria’ de mis concepciones creacionistas. Y los saludos efusivos al buen Góngora de las *Soleidades*» (pág. 95). Hay obviamente en las convicciones declaradas por este combatiente puntos en común con lo proclamado en su día por el ultraísmo a través de Cansinos, Guillermo de Torre o Borges (cfr. la sentencia graciana: «más obran quintaesencias que fárragos»). Aunque, sin embargo, también se deja bien clara la filiación creacionista de su poesía, configuradora de una estética diametralmente opuesta a la de su contrincante; así como, finalmente, hay una significativa deferencia para con «la tradición poética preparatoria». Se debe tratar, pues, de un autor presumiblemente del 27 —a priori por una pura cuestión de coetaneidad estética—, ligado a su vez tempranamente a la vanguardia ultraísta, si defensor en particular de las «concepciones creacionistas» que alimentaron aquella: la solución del misterio comienza a ser obvia.

El segundo punto, configurador del clima de la velada, tratado por el narrador-comentarista, es la «Hora» del combate. Esta es una hora nocturna caracterizada, quizá como contrapunto de la violencia dialéctica que se avecina, quizá como justo equilibrio entre la decadente nocturnidad modernista y la pirotécnica y funámbula noche de la vanguardia, como «Fragancia, concierto y armonía cosmogónica» (pág. 96), y definida inmejorablemente por la serenidad luisiana, de ahí que Valdés transcriba unos versos del famoso poema «Noche serena» del agustino³⁰.

Valdés en realidad nos sitúa no sólo en la hora en que acaecerá la justa, además de verosimilitud en la presentación de todo combate a cargo del comentarista de turno, sino que, en virtud de esto, nos habla de la hora —serenidad nocturna— en que sentado ante su escritorio se dispone a crear dicho combate; la equilibrada hora, pues, nos sitúa al autor por encima del vértigo de la «Justa», dominador de todo, juez y señor de su creación.

La descripción del público es el tercer punto abordado. La solución dada por Valdés a este apartado es probablemente uno de los valores más originales de todo el texto, puesto que el público estará formado por libros u objetos personificados, así como por personajes significativos contextualmente para Valdés (obsérvese además que en el transcurso del combate se mencionará, aunque no forme parte del público, a P. Dermée, así como *Os lusiadas*, que en coherencia con su contenido se halla en alta mar aunque interesada por el desarrollo de la justa), público que, alternativamente nombrado, aparecerá como adepto o neutral respecto de lo representado por uno y otro contrincante. Asistimos, pues, a la construcción de un abigarrado graderío dispuesto con técnica cubista y seleccionado en virtud de un concienzudo conocimiento de la realidad literaria que aborda. Como Valdés advierte, su tratamiento del público estará muy próximo a la greguería. La enumeración de los «espectadores pusilánimes», rápida y esquemática³¹, responde en su voluntario y

30 Fray Luis de León, *Poesías*, ed. de A. Custodio Vega, Barcelona, Cupsa, 1975, pág. 31.

31 Esto nos recuerda la llamada por Spitzer en la poesía de Salinas «enumeración caótica», aunque en Valdés, como en buena parte ocurre en Salinas, del caos sólo encontremos la apariencia.

aparente caos a dar la sensación de amontonamiento y agolpamiento típico de todo *escritorio* —«tablero de una mesa literaria»—, que en realidad es el lugar escogido para el combate. Se fortalece así la verosimilitud no sólo de la naturaleza del público y aun de la hora, sino fundamentalmente la naturaleza de los contrincantes: dos libros de poemas. «Justa de poesía» es por ello el fruto de una gregueriana humanización en la que contienden o participan básicamente objetos poéticos o literarios.

La gracia con que Valdés nos hace la relación del público asistente, esto es, de los objetos, libros o personajes prendidos a un texto o incluidos en él, verosímilmente presentes en su mayoría en un escritorio, a la sazón, el suyo propio, es innegable. En la pista-escritorio encuentra el lector, en efecto, libros u objetos que acabarán conteniendo llevados por el ardor del combate que se entabla. La presentación supuestamente «ramplona» que Valdés hace de este público esconde, sin embargo, pese a su concisión o justamente por ella, un rico juego de sobreentendidos o alusiones descifrables desde la sincronía literaria de la época.

En primer lugar se nos presenta «un tintero de 0'20, de esos que contienen tantas faltas de ortografía», quizá porque la humildad del tintero implica que no debía comúnmente ser utilizado por alguien de elevada cultura, posición o dedicación (por ejemplo, un escritor), sino, antes bien, para menesteres más perentorios y vulgares; quizá incluso pueda ser un simple tintero barato destinado a los niños que aprenden a escribir (indiscutiblemente Valdés comienza, por lo demás, con una solapada greguería digna de Ramón). A continuación aparece la *Poesía juglaresca* de Pidal, cuya posición privilegiada quiere advertirnos del papel digno que desempeñará en el combate, una especie de espectador lúcido, capaz de degustar la buena poesía independientemente del credo poético que ésta defiende. A su vez, la encuadernación de la obra creemos que alude no ya sólo a la vestimenta del libro, sino metafóricamente a la de un auténtico juglar: el libro personificado³².

Seguidamente encontramos un lexicón francés de filosofía, donde más tarde se podrá leer una variación irónica del término «creacionismo»: «creacinismo». A continuación *El cubilete de dados* de Jacob, diferenciado en su vestimenta por contraste (simbolizando a la vanguardia) respecto del traje (encuadernación) de *Poesía juglaresca*³³. Tras aquel aparecen las *Echantillons*, publicadas en uno de los «Cahiers verts», certificando la ya implícita presencia de Ramón en alusiones

32 Es inevitable recordar la importancia de la guardarropia en el teatro modernista, pudiéndose concluir que Valdés parece haber abordado la relación de los *Dramatis personae* que protagonizan su *Justa*.

33 *Le cornet à dés* se publicó en Francia en 1916, pero fue una obra de viva actualidad en España aún tiempo después, por ejemplo, en el momento de conformación del *Ultra*, traduciéndose en *Grecia* fragmentos de dicha obra; no es casual que fuera una de las prosas del libro de Jacob de las primeras traducidas por Cansinos en la sección «La nueva literatura»: recuérdese «Poema simultáneo con superposición sencilla», en *Grecia*, n.º VIII, año II, Sevilla, 1 de febrero de 1919.

anteriores³⁴. Seguidamente *El molino de viento*, a quien más tarde, durante el combate, se atribuirá la capacidad a él implícita de trituración³⁵. Después se refiere Valdés a «Don Fermín Caballero, caminando distraído, leyendo el *Pelayo*»; este será un personaje que, así presentado, ni siente ni padece pese a lo que ocurre a su alrededor, está absorto en su lectura y parece cruzar el escenario del combate sin inmutarse³⁶. A continuación se alude a una traspillada corbata, que actuará como espectador que juega a las dos bandas; desencadenando al final la reacción furibunda del púgil modernista. A la corbata le siguen cuatro *colillas* de «Muratti's» (connotativamente próximos a la vanguardia), depositadas en un «cursi recipiente tala-verano» (antivanguardia)³⁷.

Después se dispone una pajarita de papel, aquí seguramente presente como elemento antidramático y lúdico parcialmente próximo a la vanguardia. Seguidamente menciona Valdés *Literaturas europeas de vanguardia*³⁸. Tras el famoso libro de Guillermo de Torre encontramos, como claro contraste, el *Memorial oliventino* de Jesús Rincón, que actúa a modo de contrapunto regionalista y por ello aparece silencioso y cohibido, en medio de tan ínclitos compañeros³⁹. A continuación aparecen dos tipos de cuartillas simétricamente opuestas: lisas frente a rayadas, blancas frente a verdes y satinadas frente a mates; que lógicamente tendrán una utilidad o comportamiento muy distintos en el desarrollo del combate. Junto a ellas un papel

34 Las *Echantillons* publicadas en los «Cahiers verts», fueron fruto de la traducción de Valéry Larbaud y Matilde Pomes. Dicha traducción debió publicarse en los primeros años veinte, seguramente con posterioridad a las *Greguerías selectas* de Calleja en 1919, y con anterioridad a *Las 636 mejores greguerías*, publicadas por la Agencia mundial de librerías, París-Madrid-Lisboa, en 1927, donde ya se cita dicha traducción entre las obras publicadas por Ramón.

35 Muy probablemente Valdés se refiere a alguna obra determinada que no hemos podido identificar. Sólo nos cabe citar la recurrente presencia del «molino» entre los motivos poéticos de la vanguardia, ya presente, por ejemplo, en Huidobro.

36 Creemos verosímil que se trate del drama de Quintana representado por primera vez en 1805; pues en el curso del combate se muestra a Fermín Caballero leyendo «la escena séptima del *Pelayo*». (Sin embargo, —no sabemos si será una ironía de Valdés—, el *Pelayo* de Quintana no tiene siete escenas en ninguno de sus cinco actos). Desde luego el tema de don Pelayo había sido muy fructífero en la época romántica, recuérdese sin más el poema en octavas de Espronceda. Fermín Caballero (1800-1876), inmiscuido en la descripción del público, fue como bien se sabe un famosísimo personaje del S. XIX; geógrafo, erudito y político; un hombre polifacético; catedrático de Cronología y Geografía en la Universidad Central y presidente de la Sociedad Geográfica de España; diputado, senador, alcalde de Madrid y ministro de la gobernación; así como escritor prolífico, recuérdense, por ejemplo sus varios artículos en *Los españoles pintados por sí mismos*.

37 Vid. el poema de Isaac del Vando Villar: «La rueda grande»; donde leemos: «El murattis de cabeza de oro

se me ha concluido, como ni novia»,

en *Grecia*, n.º XLV, año III, Madrid, 1 de julio de 1920, pág. 8.

38 Madrid, Caro Raggio, 1925.

39 Jesús Rincón fue un historiador extremeño, colaborador de la *Revista del Centro de Estudios Extremeños*, y autor, por ejemplo, de la obra *Días gloriosos y días aciagos de extremadura*, Badajoz, ed. Arqueros, 1930.

secante, que refuerza el extremado abigarramiento y heterogeneidad del público. Después «veintitrés semidinares almorávidas», presencia sin duda vinculada a la maurofilia de que hizo gala el modernismo, sin olvidar que en realidad Valdés ha construido para la mención de este o estos espectadores en cuestión un auténtico dodecasilabo, donde llaman la atención claros efectos fonostilísticos (modernismo). Además los semidinares introducen un concepto pecuniario no ajeno al contexto de un combate de boxeo, si tan especial como este: cfr. apuestas, etc. No en vano, en el combate los semidinares aparecerán jugando al jiley. Seguidamente aparecen las *Poesías* de Espronceda, presencia esperable en el escritorio de un extremeño, sin excluir otras explicaciones lógicas, y en este sentido relacionadas con la presencia del *Memorial* de Jesús Rincón⁴⁰. Tras estas encontramos una tira de sellos cuyo precid eniaza con el del tintero o con la presencia de los semidinares; además de situarnos, por ser alfonsinos, a grandes rasgos en el momento de la sincronía del texto.

Los «bloks de tarjetas postales», que Valdés menciona después, recuerdan el cosmopolitismo de nuestro autor, connotando en el texto el rasgo de antinacionalismo o internacionalismo, implícito en *Literaturas europeas devanguardia*, en la mencionada traducción de las greguerías, en la presencia de Jacob, en los «murattis», en las cerillas inglesas o en la *Nouvelle revue française*, por ejemplo, frente al *Pelayo*, al *Memorial oliventino* o al papel Jean. Por su parte, el librito de papel Jean, esto es, del famoso papel de fumar Jean, entra en relación con los «Murattis», con las cerillas inglesas y particularmente con el cenicero talaverano. Así mismo, la ironía punzante de Valdés queda patente en esa divertida digresión acerca de la autoría de las paleografías de Villada, Terreros o Burriel⁴¹; y fundamentalmente en la alusión al discurso «arreatado y mediocre» de Sainz Rodríguez⁴². Los tres folletones de *El sol*, titulados: «Vitalidad, alma, espíritu», son en realidad las tres entregas del citado ensayo publicadas en *El sol* por Ortega y Gasset en 1924⁴³. Aparece también un número de la *Nouvelle revue française*, que dice mucho de la actualidad literaria de

40 Valdés se refiere a una de las varias ediciones que las poesías de Espronceda tuvieron a principios del S. XX, si prescindimos ahora de las de finales del S. XIX. Así tenemos, por ejemplo, la edición de Moreno Villa en *La lectura*, Madrid, 1923; o la edición de Cascales en Rivadeneira, también en 1923; o incluso, por ajustarse a la descripción de Valdés, podría tratarse de las *Obras poéticas*, publicadas en Valladolid, por la Impr. de Jorge Montero, 1900; Leonardo Romero Tovar habla de una edición idéntica a esta mas fechada en 1907; recuérdense, así mismo, las ediciones de los años 1923 y 1927 en la colección Apolo de la Ed. Bouza, en Barcelona. Cfr. Leonardo Romero Tovar, «Bibliografía de ediciones de Espronceda» en *Cuadernos bibliográficos*, n.º XXVIII, Madrid, CSIC., 1972, págs. 163-171.

41 Se refiere Valdés a Zacarías García Villada, famoso historiador y paleógrafo.

42 Pedro Sainz Rodríguez, nacido en 1897, coincide cronológicamente en su primera madurez con el grupo del 27; justamente en 1927 publicó su *Introducción a la historia de la literatura mística en España*, Madrid, E. Voluntad; así mismo —y quizá ahí resida la causa de la alusión de Valdés— fue diputado monárquico en las cortes constituyentes de 1931.

43 Vid. «El espectador. V» (1926) en *Obras completas*, t. II, Madrid, Revista de Occidente, 1966⁷, págs. 451-480.

Valdés. Finalmente, cerrando la enumeración y como elementos en verdad alejados del contexto en que nos hemos movido, y que por lo tanto sirven para reforzar el sentido de abigarramiento o incluso *collage*, encontramos cuatro cartuchos Eichel⁴⁴ y dos tabletas de chocolate Suchard. Cerrándolo todo magníficamente, tras una ilativa con sentido y disposición conclusiva, aparece un retrato de Freud, personaje clave en la renovación de la modernidad, y que aquí está justificando el aparente caos (relacionable con la inconexión subsciente superrealista) del público referido, y, por supuesto, el caos en que terminará el combate⁴⁵.

El combate es la cuarta y última escena de esta «Justa de poesía» cuyos preliminares hemos visto. A él se nos introduce con un rasgo típico de todo comentarista de un combate de boxeo: dando, ya que no los nombres, el peso, en este caso: la simple entidad física de los luchadores que son libros poéticos: «Un luchador (= 300 páginas de versos) es más voluminoso que su contrincante (= 70 páginas de poesía)»⁴⁶.

Los términos de la contienda dependen lógicamente de la naturaleza de los contrincantes; sus golpes, pues, serán verbales, consistentes en las alternativas exposiciones de sus posturas estéticas así como en el recitado de sus versos. Así mismo, las intervenciones de cada combatiente están teñidas de un asomo de exageración o amaneramiento que si por un lado enfrenta irremisiblemente sus posiciones y las de sus adeptos —anunciándonos el caótico desenlace final—, por otro lado parece dejar a Valdés, autor y responsable último del combate, en un deseable término medio alejado de ambas posiciones radicales. Valdés, en efecto, aunque sutilmente, se burla si de buenas maneras no tanto de ambos contendientes, sino de lo que efusivamente representan; son significativas en este sentido las irónicas descripciones que leemos en el desarrollo del combate referidas a uno o a otro.

El comentario de la justa es originalísimo, contado con una prosa ágil y asombrosamente consciente de sus más mínimos detalles; la riqueza de las alusiones, sobreentendidos, referencias solapadas, etc., es abrumadora. Valdés demuestra sobrada capacidad para describirnos las antagónicas actitudes, si tópicas, del modernista decadente y del vanguardista osado. El combate, como adelantábamos, tras un mordaz soneto del luchador modernista —soneto que recuerda a los famosos esgrimidos en su respectiva polémica por Lope y Góngora, en un contexto poético asombrosamente similar—, termina en una «monstruosa batalla» que, parangonada a la de Troya, ni Homero resucitado («el ciego aeda de Siete Villas») podría narrar (el soneto viene a ser lúdicamente como la provocación de París con su rapto de Helena). El veredicto final es bien explícito: se prohíbe cualquier clase de poesía modernista y se castiga a sus «lirófilos paternos». Mas al mismo tiempo se decreta la quema de todos los ejemplares de *Literaturas europeas de vanguardia*, sometiendo a

44 Piénsese en los cuatro Murattis, y, así mismo, recuérdese la afición de Valdés a la caza.

45 Vid. su artículo «El rastro de Freud» (1933) en *Vida y Letras*, op. cit. págs. 322-325.

46 Obsérvese, así mismo, la intencionada oposición versos/poesías, que alude a la farragosidad e inconexión de un libro frente a la concentración y depuración del otro.

Guillermo de Torre, a la sazón adalid y portavoz de la vanguardia histórica, al «suplicio del hierro candente».

La justa termina con un quiebro final donde se nos presenta a una desangelada luna desatendida de sus cantores de uno y otro bando, finalizando Valdés con una canción de corro bastante alejada de las estéticas antes expuestas⁴⁷.

Para concluir es necesario abordar la clave última de esta justa: ¿se estaba refiriendo Valdés a dos poetas determinados, autores de los versos y poemas esgrimidos en el combate, y más o menos ajustados a los retratos que de ellos se nos ofrecen? Hasta ahora ninguno de los acercamientos críticos a Valdés han reparado en ello, dando por hecho que nuestro autor había inventado, si extrayendo sus rasgos de una realidad literaria que conocía muy bien, a los poetas que protagonizan el enfrentamiento⁴⁸. Indudablemente si ambos poetas son poetas reales, «Justa de poesía» cobra una significación inusitada, aún mayor como juego literario que la que le hemos concedido. Pues bien, confesamos de antemano que desconocemos la entidad del poeta modernista, aunque estamos convencidos de su existencia, que habrá que rastrear a partir de las pistas ya mencionadas. No descartamos la posibilidad de que se trate de un poeta reconstruido a partir de varios modernistas decadentes: sus versos o intervenciones «suenan» inequívocamente no ya a Rubén y a ciertas coplerías de M. Machado, sino básicamente a Villaespesa —que no es por cierto nuestro misterioso autor—. Estaría en la línea de poetas secundones del tipo de Fernández Ardavín, por ejemplo. Y estamos convencidos de esa existencia sencillamente porque el otro contrincante, el vanguardista, es absolutamente real, no es otro que Gerardo Diego y el libro del que se habla: *Manual de espumas*, publicado en Madrid en los «Cuadernos literarios» en 1924, libro que curiosamente está numerado hasta la página 71. De él aparecen transcritos en «Justa de poesía» fragmentariamente el poema «Primavera»⁴⁹, el poema «Rima» (homenaje a Bécquer) y fragmentariamente el poema «Cuadro»⁵⁰.

47 Bonifacio Gil recoge en su *Cancionero infantil* un «Al Álimon» al que se adecúa perfectamente el nuestro:

«Al álimon, al álimon,
el puente se ha caído.
Al álimon, al álimon,
mandadlo componer...».

Op. cit., Madrid, Taurus, 1982³, pág. 48.

48 López Prudencio en su ya citada reseña de *Letras* no dice nada al respecto, sólo habla de las obvias «trayectorias de las tendencias estéticas que se cotejan». Segura Covarsi tampoco nos dice nada. Así mismo, que sepamos ninguna de las personas próximas a Valdés ha respondido a la cuestión planteada. (Más aún, su viuda Magdalena Gámir en una reciente carta a quien escribe estas páginas confesaba desconocer a esos supuestos poetas de carne y hueso aludidos en «Justa de poesía», señalando que según le ha comentado Manuel Hidalgo, Moñino le había manifestado en una ocasión a éste que muy probablemente el poeta modernista fuera una figura inventada por Valdés).

49 Son los primeros versos citados, y no olvidemos que «Primavera» es el primer poema del libro, ed. cit. pág. 10.

50 Ed. cit. págs. respectivamente, 26 y 54-55.

No debemos olvidar que Diego está presente en otras ocasiones en la obra y actividad ensayística

Terminamos, en fin, esperando que este somero primer abordaje al quehacer literario de Valdés, amarrados al subyugante gancho de su «Justa de poesía», sirva al menos para despertar la atención crítica sobre la valiosísima obra injustamente olvidada de este extremeño asombrosamente al día con su tiempo.

JOSE LUIS BERNAL SALGADO

de Valdés; por ejemplo, en *Letras*, como decíamos, hay un último capítulo titulado «Paralelo soriano», donde junto a Machado, dedica unas páginas a la poesía de Diego tomando como pretexto Soria. O bien recuérdese la significativa referencia que nos ofrece Frutos en su ya citado artículo «Espiritualidad de Francisco Valdés», cuando dice: «Su opinión pesó mucho en la elección de mi carrera (no olvidemos que Frutos fue alumno suyo al final del bachillerato en Don Benito) y los libros que puso en mis manos y algunas relaciones personales, a su través adquiridas, como la de Luis Fernández Ardavin y después con Gerardo Diego, me interesaron en el momento español de la literatura», cfr. *Don Benito*, op. cit. pág. 10.