



Maduración, teoría y la nueva poesía:  
Breve nota sobre el acto de nombrar  
como praxis del conocimiento en José  
Ángel Valente

Nicolás Fernández-Medina, ABD  
Department of Spanish and Humanities  
Stanford University

---

José Ángel Valente (1929-2000)<sup>1</sup> irrumpe en la escena poética española en 1955 con la publicación de *A modo de esperanza*. Aunque un poemario primerizo, vivencial, y de una hondura descomunal para un joven de veinticuatro años, se publica en los albores de una transición poética entre la generación social y aquella que se definiría más tarde como del 50<sup>2</sup>. Como miembro de dicha generación de jóvenes intelectuales del 50 (que incluyó Gil de Biedma, Claudio Rodríguez, Carlos Sahagún y Carlos Barral, entre otros), Valente arranca ante el predominio de la poesía social asumiendo como flujo teórico la “nueva poesía” del conocimiento: una reelaboración del acto poético no como vía de comunicación social, angustia comunitaria o inconformismo a lo bousoñiano<sup>3</sup>, sino como una sensibilidad ante el proceder de la poesía como método de conocimiento de la realidad. “La nueva poesía,” nos dice acertadamente Rodríguez Padrón en 1969, “ha tenido como preocupación esencial el conocimiento, la visión consciente de la realidad y el descubrimiento” (196). Desde este punto de partida, *A modo de esperanza* - la primera obra de Valente - es significativo y vale plantearse su reestudio. Primero, porque ejemplifica uno de los primeros poemarios de esta “nueva poesía” del conocimiento, destacándose además - y así inaugurando a mayores dicha poética - con el prestigioso premio *Adonais* en 1954 (el hecho de que el premio lo ganara un poeta joven, casi desconocido, y afinando un lirismo poco relacionado con lo definido “social,” ya apunta a la reorientación poética de la época y a la importancia de Valente en este proceso). Segundo, la profunda indagación crítico-teórica y autobiográfica del conocimiento que aflora en el poemario presagia acertadamente la trayectoria artística de Valente en su primera etapa como poeta y crítico<sup>4</sup>, siendo que se convertiría, como señalaba Birute Ciplijauskaitė en 1966, “el que más frecuente y detenidamente se ha expresado acerca del tema [del conocimiento]” (472). Tercero, y lo que nos concierne aquí en primer plano, Valente hace uso del acto de nombrar en *A modo de esperanza* - con claras reminiscencias heideggerianas - como método de conocimiento de la realidad. Dicho acto de nombrar supone una de las primeras manifestaciones de la praxis epistemológica valentiana. Este punto es de especial interés puesto que no se ha debidamente estudiado cómo opera el nombrar como revelación del conocimiento valentiano. La falta de indagación crítica se debe, pienso yo, a que el nombrar aparece con más nitidez en esta obra primeriza, siendo la materia que la sustenta (la muerte de su madre, la desolación del individuo, la nada) y la maduración técnica de Valente en estos primeros años, facetas que rara vez se ponen en tela de juicio conjuntamente.

En el ensayo “El origen de la obra de arte” (1933) Martín Heidegger responde en cierta medida a la *Crítica del juicio* de Kant en cuanto al arte y lo bello. El planteamiento kantiano, en términos generales, se mantiene dentro de los confines teóricos que operan sobre experiencias estéticas plenamente subjetivas, reduciendo así *lo estético* en pura abstracción. Al

privar dicho juicio de una función cognoscitiva *per se*, Kant relega lo estético al plano de la conciencia privada - lo vivencial - sin trascendencia posible. Heidegger propone una visión ontológica del arte donde la verdad de una obra, más que una proyección subjetiva del artista u objeto material de contemplación, sirve para instaurar un mundo ulterior para el Hombre que le sitúa dentro de su tiempo y su Historia. Heidegger enfatiza el desocultamiento del ámbito de la percepción y la complejidad del arte, su singularidad y rareza, al igual que la resistencia de la obra a cualquier tipo de razonamiento reduccionista que busca acaparar lo artístico a base de conceptos o esencias. Desde aquí nace: “Todo arte es fundamentalmente poesía.” La poesía, en vez de *Poesie* (prioridad al verso y el lirismo), se orienta a base del *Dichtung*, un acto de nombrar primordial, y el poeta, concebido en un tipo de trovador órfico, es el crea-mundos que a través del nombrar poético y la poesía, revela el ser y la existencia.

En “Conocimiento y comunicación,” ensayo que data de 1957 e incluida en la colección *Las palabras de la tribu* (1971), Valente expone una teoría bastante formada de la poesía del conocimiento que recuerda, hay que decirlo, a Martin Heidegger. En dicho ensayo Valente nos comunica “que la poesía es, antes que cualquier otra cosa, un medio de conocimiento de la realidad” (4). Valente concibe el poema como una “unidad superior,” siendo cada palabra que lo constituye una cisión de sus referencias anímicas que irremediamente conduce a un conocimiento también superior: “Ese conocimiento se produce a través del lenguaje poético y tiene su realización en el poema. Porque es éste la sola unidad de conocimiento posible” (10). El poema es su propio conocimiento puesto que “el poeta no opera sobre un conocimiento previo del material de experiencia... ese conocimiento se produce en el mismo proceso creador” (6). Así entendido, la escritura se convierte en una tentativa de indagación, en un “tanteo” de su propia realidad, puesto que “todo poema es un conocimiento haciéndose” (7). En el ensayo “Tendencia y estilo” de la misma colección, Valente sigue este hilo temático señalando que la poesía exige “la conversión del lenguaje en un instrumento de invención, es decir, de hallazgo de la realidad” (15), concluyendo que es la realidad, “como centro y destino único del acto creador,” donde florece la “poesía verdadera” (15). De la misma manera - y ya un poeta maduro - en el ensayo “El moribundo” reproducido en *Índice de Artes y Letras* (1961), Valente afirma:

En la medida que la poesía conoce la realidad, la ordena, y en la medida que la ordena, la justifica. En estos tres estadios se inserta, a mi modo de ver, el triple compromiso intelectual, estético y moral de la poesía con la realidad. (18)

En “Fragmentos de una poética” de *Poesía cotidiana* (1966), Valente hace eco de esta postura señalando que “escribo poesía porque el acto poético me ofrece una vía de acceso, para mi insustituible, a la realidad” (5). Incluso al cabo de las décadas, esta insistente preocupación por el lenguaje y el conocimiento permanece en el meollo de su teoría poético-ensayística, aunque para estas alturas, ya no se puede hablar tanto de reminiscencias heideggerianas sino de matices posestructuralistas. En “La memoria del

fuego,” incluido en *Variaciones sobre el pájaro y la red* (1991), nos dice Valente que “empieza la palabra poética en el punto o límite extremo en que se hace imposible el decir” (252). Desde este planteamiento, y citando a unos cuantos de sus poetas predilectos como Machado, Blanchot, y Jabès, sitúa ese límite de la palabra y el sentir poético, sin retorno que valga, “al borde del abismo” (253).

En vistas de este marco teórico, queda preguntarse, ¿cómo llega Valente a explorar el conocimiento a través del poema? Más aun, ¿cómo usa el lenguaje - herramienta imprecisa e inestable - como método de “hallazgo de la realidad”? Como veremos, Valente propone el acto de nombrar como método para conferir sentido, orden e identidad simbólica al proceso poético, al arrancar el contenido indecible del sentir a un plano lingüístico-etimológico. Este proceso se orienta en un amplio descubrimiento del “material de experiencia no previamente conocido,” más bien, el material *desconocido* que mediante el evento creador de la poesía, y por ende la escritura, se traduce en su propio conocimiento y realización. Todo recae pues, en una teoría de revelación poética del ser. Aunque la palabra es incierta, asume la exigencia de su significación ante y en contra del sistema mismo del lenguaje, donde se realiza y logra significar. Es aquí, en lo que Valente ha denominado la “indeterminación infinita” donde asume su grado máximo como poeta del conocimiento. Esta indeterminación supone el espacio donde Valente reconoce plenamente las complejidades de la palabra y la verdad, pero es este mismo espacio que nos abre a un *tipo* de conocimiento de la realidad.

Al entrar en *A modo de esperanza*, hay que dejar constancia a priori del poderío mítico-lingüístico y creador que recae en el que nombra en oposición al que es nombrado. A guisa de ejemplo, no hay más que retornar a Adán y el Jardín de Edén, que en su descubrimiento del mundo no conocido en los albores del tiempo lo nombra todo: “Y el nombre de todo ser viviente había de ser el que el hombre le había dado” (Gen. 2:19). Por otra parte, la oposición de nombrar / ser nombrado puede entenderse como el logos ideológico del que impone orden al universo mediante la palabra (el nombrar), y el que lo acepta (el nombrado). El nombrar / ser nombrado se traduce en *A modo de esperanza* en una técnica poética que por un lado reubica una realidad en el tiempo memorado del hablante (el poeta imponiéndose como creador de un universo poético-anímico a través de una serie de evocaciones y remembranzas), y por otro lado, recrea una realidad en el que el hablante se sitúa dentro del espacio de un otro (el poeta imaginándose como un sujeto dentro de un orden y una realidad preestablecida por otro ente). En muchos casos, al situarse dentro del espacio del otro, el hablante se torna impotente, incapaz de imponerse, siendo la oposición de nombrar (activo) / ser nombrado (pasivo) una incisiva dialéctica vivencial que tiene como trasfondo último, como veremos, la muerte y la nada.

El acto de nombrar aparece principalmente en los poemas “Lucila Valente,” “El ángel,” y “Epitafio,” aunque otros poemas de la colección como “Destrucción del solitario,” “Historia sin comienzo ni fin,” “Misericordia” o

“Noche primera,” apoyan las intenciones yacentes en el acto de nombrar. Nos dice Valente que este primer poemario se compone “de datos y episodios reales,” y bien se podría caracterizar de realista, no sólo por su temática (la muerte de su madre Lucila y la desolación del individuo - el sujeto hablante - ante el mundo), sino también porque carece de un lirismo excesivamente sentimentalista o hermético. Así pues, en el poema titulado “Lucila Valente,” el poeta nos presenta la muerte de su madre en un lenguaje cotidiano y simple, preciso en su parquedad:

Estuvo en pie, vivió  
fue risa, lágrimas,  
alegría, dolor,  
pero amaba la vida.  
Caminó entre nosotros.  
La mañana era cosa  
de sus manos alegres,  
zurcidoras, abiertas.  
Solía alimentarnos  
de pétalos o besos  
sin cesar desprendidos.  
Dejó su nombre puro  
solo frente a la noche:  
Lucila o siempre madre.  
Ahora yace aquí,  
donde la lluvia canta  
al pie de un monte alegre.  
Bajo la tierra el agua  
acaricia sus huesos.  
Ella amaba la vida.

De entrada, los pretéritos “vivió,” “caminó,” y “dejó” nos hablan de la ausencia y de la pérdida del ser querido, creando un alejamiento del conocer de este ser querido y su subsiguiente abstracción en el tiempo. De la misma manera, esta ausencia se contrapone con las primeras estrofas del poema, donde el ser querido va cobrando una presencia indefinida aunque presente en la memoria reconstructiva del hablante: “fue risa, lágrimas, / alegría, dolor” (2-3), “la mañana era cosa de / sus manos alegres” (5-6), y “solía alimentarnos / de pétalos y besos” (9-11). El reconocimiento de referencias testimoniales del pasado sirve para crear el marco temático del poema y lo sitúa en una realidad temporal, y de allí que el reconocimiento se torna más introspectivo, y de hecho más simbólico, con la noche presentada en la cuarta estrofa. La noche aquí supone lo incomunicable de la muerte, el muro definitivo del no-ser, además del recuerdo de la ausencia física del ser querido. Para Eva Valcárcel, la noche valentiana se convierte en “la noche física del cuerpo que se deteriora,” y que en últimos términos, desaparece (131). En el poema leemos: “Ahora yace aquí... bajo la tierra el agua / acaricia sus huesos” (15-19). Valente usa el presente (yace, acaricia) en estos versos agudizando, nuevamente, el carácter temporal del poema, entre un pasado irrefragable de los pretéritos iniciales y un presente en deterioro de los versos posteriores. Al situarse ante la desolación de lo físico y lo material

“frente a la noche,” no queda más que nombrar la esencia del ser querido (el recuerdo mismo) con el nombre “Lucila,” y más aún - y desdoblado el lenguaje en un neologismo íntimo - con el nombre de “siempremadre.”

Valente ilumina lo desconocido de la muerte de su madre con el acto de nombrar. El nombre, acto de desocultación, reubica su presencia en el plano temporal y anímico, y de allí, del conocimiento. Con enmarcar el recuerdo de su madre a través del signo verbal - Lucila o la siempremadre -, dicho signo comienza a abrirse a toda una serie de significaciones vivenciales, especialmente ante la temporalidad del poema; o sea, los versos se amplían de posibilidades de *significar* ante la simultaneidad entre presencia-ausencia de Lucila. Muestra de ello son los versos “solía alimentarnos / de pétalos o besos / sin cesar desprendidos” (9-11), que cobran ecos de una remembranza juvenil. Aflora una inocencia y una sentida nostalgia de parte del hablante ante unos cuidados maternos en los que se evidencian el hondo amor y la conexión con la madre. Estos versos asumen un mayor campo emotivo con la evocación de la muerte de Lucila presentada en los versos posteriores. Por otra parte, al nombrar a Lucila como la “siempremadre,” Valente recupera al conocimiento - la iluminación del yo - algo de su esencia de la muerte al mismo tiempo que desmitifica esa misma muerte al nombrarla.

Con ecos de “Lucila Valente,” “Epitafio” procede por los derroteros de la conservación esencial del recuerdo, y de allí del conocimiento, ante la muerte de un ser próximo. Incluso vemos la repetición de esa frase “yace aquí” tan reveladora en “Lucila Valente” que ubica lo físico dentro del poema:

“Yace aquí la pobre  
Francisca”. No sé cómo  
murió, de qué, ni cuándo,  
cuando yo era muy niño. (1-4)

“La pobre Francisca” es memorada con un tono nostálgico, aunque el hablante agudiza su muerte y su ausencia al reconocer la insuficiencia del recuerdo: “no puedo recordarla” (11). El recuerdo en este caso, pasa a ser un proceso borroso, pero mediante unos pretéritos reveladores de sus quehaceres diarios, Francisca empieza a cobrar forma para el hablante: “sirvió en la casa” (12), y “cosió y tuvo objetos” (15). Se intuye que la muerte pasa a ser materia de contemplación. De hecho, el nombre “Francisca” pasa a ser recipiente de la muerte; su identidad pasa a ser su posesión:

Francisca  
el nombre de la muerte tiene.  
No puedo recordarla.  
Sirvió en la casa,  
conoció a mi abuelo  
paterno, tan difunto,  
cosió y tuvo objetos  
que aún se le atribuyen. (Ella  
pertenece a la muerte) (9-17)

Francisca “pertenece a la muerte,” y también fue la que “sirvió en la casa.” De nuevo apreciamos esa dialéctica entre un pasado rememorado y un presente irrefragable. El poema engendra una tensión temporal y anímica que pasa enteramente al personaje de Francisca. Como palabra, recuerdo y persona conjuntamente, el nombre “Francisca” pasa a alojar toda una serie de significantes en el conocimiento reconstructivo del poeta, desde su niñez, su abuelo, y la casa, hasta la muerte. Como señala López Castro, “el poema sería, en tal sentido, lugar de la palabra, espacio de revelación” (95). Se impone el nombre pues, como revelación, como descubrimiento y como conocimiento a partir de toda una serie de memorias fragmentarias que reconstruyen su niñez. Es apropiado pues, que termine Valente el poema dejando constancia de la escritura en el epitafio de Francisca, que supone una última tentativa del conocimiento:

Aquí, donde descansa,  
como consta, escribo  
sin saber su epitafio. (22-24).

El poema “El ángel” supone una interrogación ontológica de parte del poeta, pero en este caso, se sitúa en el espacio de un otro que le nombra. En el juego de los dados contra un ángel “oscuro” y en el pasatiempo infantil de deshojar una flor, la suerte e identidad del hablante oscilan entre un “sí” y un “no,” entre un “siempre” y un “todavía” de la existencia:

Oscuro jugador,  
frente a mí el ángel  
con su terrible luz,  
su espada,  
su abrasadora verdad.  
Yo tenía solamente  
una flor.  
Al sí y al no  
jugaba contra el ángel,  
jugaba al sí y al no,  
al siempre, al todavía. (13-23)

La flor, símbolo vital de la inocencia, la delicadeza, la belleza, y la fertilidad, se ajusta bajo la imagen de la “espada de fuego.” Más bien, asume una imposibilidad de realizarse ante su “terrible luz,” origen de la luminosidad nefasta. El ángel de la “abrasadora verdad” recuerda al ángel de la Apocalipsis que imperaba sobre ello<sup>5</sup>, y en un sentido anafórico de las imágenes, la “espada de fuego” alude al mítico ángel justiciero. Como nos explica Daydi-Tolson, la poética valentiana hace uso de imágenes como figuras de variadas resonancias que se nutren de múltiples referencias extra-textuales para conferir un conocimiento mayor al poema (312-330)<sup>6</sup>. Todo apunta pues, a la precaria esencialidad de la flor, “solamente una flor” nos dice el poeta, que se va deshojando envuelto en la fiera inseguridad del hablante ante la imagen del ángel “cruel” que tiene delante. Desde el silencio, el ángel que todo lo sabe le confiere un nombre:

Pero tu conocías,  
adversario cruel,  
todas mis suertes.  
Nada te delataba,  
separado de mí  
por una mesa  
con su tapete verde,  
una pequeña flor,  
toda la muerte.  
Fue larga la velada.  
Al fin me diste un nombre.  
Yo tenía una flor,  
tu una espada de fuego. Yo  
la triste libertad de querer tu victoria. (24-37)

Conocedor de “todas mis suertes” (intuyendo así que el destino de los dados, y de hecho, de la existencia del hablante, ya fuese concretado), el ángel y el hablante tienen entre sí la totalidad de la muerte, separados por el tapete verde, cara a cara, el azar de la existencia a la espera del resultado del juego. El ángel nombra al hablante, pero el nombre permanece en el vacío, y su ausencia pesa sobre los últimos versos como una identidad no revelada, un ¿quién soy? que urge ser respondido. De esta forma tan irresoluta, el poema concluye envuelto en lo misterioso y lo arcano del verso final, descriptivo de la desesperanzada disposición del Yo que sucumbe a esa presencia macabra del ángel sin llegar a conocer su nombre.

El ser nombrado implica un otro que se impone, y en su tanteo previo al conocimiento origina una búsqueda interna de alguna valoración conceptual, o síntesis, sobre la esencia del objeto o ente desconocido. En el poema “El ángel,” no llegamos a conocer esa valoración del ángel, y el nombre se convierte pues, en la palabra condicionada por su propio vacío y ocultamiento. Se trata de una diferenciación entre el poderío del ángel, con su “terrible luz,” “abrasadora verdad,” y su “espada de fuego,” y el silencio que envuelve el nombre impuesto al frágil yo en posesión de la flor que nada puede hacer contra la espada. Nos encontramos con el silencio permanente del nombre no enunciado, que en su manera más peculiar e irónica, es lo más comunicativo de la negación del ser del hablante. El conocimiento recae aquí, pues, en reconocer la futilidad del Hombre ante la muerte y la nada.

Esta primera apertura al acto de nombrar engendra una constancia temática que se perfila en otros poemas de la colección, como por ejemplo, “Destrucción del solitario,” y “Historia sin comienzo ni fin.” Aunque no cabe aquí un análisis detallado de estos poemas, vale resaltar algunos puntos de enlace.

En “Destrucción del solitario,” el cuerpo físico sin vida (posiblemente el de Lucila Valente, como ha sugerido Armando López Castro)<sup>7</sup>, se convierte en “materia” de contemplación y conocimiento, en punto de apoyo para una auto-interrogación del hablante en el por qué de la vida:



Durante la noche  
contemplé un cuerpo ciego.  
Un cuerpo,  
nieve de implacable verdad.  
¿Con qué animarlo,  
obligarlo duramente a vivir?  
Tenía entre mis manos  
una materia oscura,  
barro y aire mortal. (34-43)

Referencias al barro y al aire en el contexto del cuerpo físico nos transportan nuevamente al terreno Bíblico, y al terreno desplazado del origen al que nos conduce la muerte. Nombrar aquí pues, es iluminar la dimensión oculta y originaria del ser, amarrarla a un designio subjetivo de auto-conocimiento que comienza en el reconocerse como ser mortal a través de la presencia de la muerte:

Y busqué en lo más hondo  
la palabra,  
aquélla que da al canto  
verdadera virtud.  
Estaba sólo.  
Un cuerpo ante mis ojos:  
le di un nombre,  
lo llamé hasta mis labios.  
No lo pude decir.  
Porque nada podía ser dicho aún. (46-54)

El poema “Historia sin comienzo ni fin” explora la posible muerte de una mujer (¿Lucila?) como el espacio vacío de la total anonimidad. Emerge una tensión en la búsqueda de su paradero físico con el uso obsesivo del condicional: “podías estar muerta,” “podías estar a cien mil leguas bajo el mar / a cien mil leguas bajo la tierra,” “podías ser el cadáver de alguien, / una mujer cualquiera,” y de nuevo, “podías estar muerta” (1-28). Entre vivos contrastes de luz (ser) y sombra (no ser), la memoria del hablante cree ubicarla “tendida / bajo mi pensamiento.” Ante la incertidumbre del saber o no saber, el poeta revela su estado *desconocido*:

Repítame tu historia.  
Oye. No tienes  
nombre. El día  
ha comenzado. (39-42)

Los siguientes poemas de la colección, muy someramente resumidos, amplifican los motivos ya apuntados, reforzando el trasfondo referencial del acto de nombrar con la temática del conocer (revelación), la muerte y la nada: “Misericordia” - “Dime / quién eres, / desde cuándo / existes, / por qué te niego / y creo...” (16-21); “Noche primera” - “Empuja el corazón, / quíbralo, ciégalo, / hasta que nazca en él / el poderoso vacío / de lo que nunca podrás nombrar...” (1-5); “Como la muerte” - “Un hombre ha muerto,

pero / dime que soy verdad...” (59-60); y “Hoy, igual a nunca” - “Alguien, próximo a mí, / llora en mi pecho, / y me llama por el nombre que escondido...” (5-7).

*A modo de esperanza* establece un enlace comprometedor con la poesía de claras vibraciones existencialistas, viéndose infiltrado por un intimismo de sabor heideggeriano que se despliega en la búsqueda de los límites, ya sean del lenguaje, del sentir, de la identidad o del conocimiento (siendo el contraste entre la identidad y el conocimiento-revelación central en toda la poesía valentiana, especialmente mirado bajo los motivos del misticismo que impregnarían su obra posterior). Lo verdaderamente revelador de esta indagación del conocimiento a través del nombrar es esa apertura inicial, arriesgada e inconformista a la “nueva poesía” en una época pos-garcilacista en la que Carlos Bousoño afirmaba que la “poesía es, ante todo, *comunicación*” (*Teoría* 20, énfasis del autor). Como señaló Valente en 1960, “los años 1940-1950 son escenario si no de un balance desastroso, sí de una abierta confrontación de la nueva sensibilidad poética” (Valente, “César Vallejo” 7). La pérdida de su madre, la desolación del individuo ante la muerte (véase el poema “Carta incompleta,” por ejemplo), y la continua presencia de la muerte (no nos olvidemos aquí del “balance desastroso” de la Segunda Guerra Mundial y la España de la posguerra), suponen para Valente esa enjuta auto-reflexión que supone *A modo de esperanza*. Su siguiente poemario *Poemas a Lázaro* (1960), por ejemplo, una obra mucho más incisiva, con más técnica, de alto grado simbólico y de más envergadura temática, empieza una nueva etapa poética que culmina con la publicación de *Punto Cero* (1972). Valente no sólo solidifica el método de conocimiento en esta nueva etapa (hay una notada evolución del uso del símbolo, la metáfora y la imagen), sino que hace uso de estudios y experiencias que iba adquiriendo en su rápida formación como poeta. La enajenación del individuo, uno de los temas que inaugura *Poemas a Lázaro*, asume así una unidad simbólica más compleja (la imagen polifacética y sostenida del muro como resistencia, alejamiento, imposibilidad, y muerte a lo largo del poemario, sería un ejemplo).

Llegamos así a iluminar, con los pocos poemas presentados, un determinado uso del acto de nombrar como revelación de la ausencia, la muerte, el recuerdo, la identidad, y el proceso poético como una búsqueda de la libertad de la palabra y el ser. En el campo de la praxis poética valentiana, sólo podemos hablar de aproximaciones, puesto que este movimiento indagatorio supone introducirse en la “indeterminación infinita” mencionada anteriormente, donde el *Dichtung* poético roza el conocimiento del ser y la realidad en el acto mismo de nombrar. Lucila, Francisca, el yo, el “cuerpo ciego,” y la muerte que corretea por todo el poemario, todos son revelación y conocimiento haciéndose en la palabra. La honda temática del conocimiento y del conocer que Valente deposita en *A modo de esperanza* con el acto de nombrar presagia esa etapa venidera - tanto suya como de sus coetáneos generacionales - que se convertiría en todo un movimiento expansivo en la poesía española. Y como señaló Francisco Ribes en el prólogo de su *Poesía última* (1962), a principios de la década del sesenta se empieza a forjar la polémica “conocimiento versus comunicación” como cimentadora de las

tendencias poético-teóricas en la península, que como sabemos, abriría el territorio para la generación novísima y su experimentación poética.

### Obras citadas

Barral, Carlos. "Poesía no es comunicación." *Laye* 23 (1953): 23-26.

Bousoño, Carlos. *Teoría de la expresión poética*. Madrid: Editorial Gredos, 1956.

———. "Entrevista." *Correo Literario* 1 (1950): 3.

Ciplijauskaité, Biruté. *El poeta y la poesía - Del romanticismo a la poesía social*.

Madrid: Ínsula, 1966.

Daydí-Tolson, Santiago. "Los efectos de la resonancia en la poesía de José Ángel Valente." *The Analysis of Literary Texts*. Ed. Randolph D. Pope. Michigan: Bilingual Press (1980): 107-118.

Heidegger, Martín. *Ontológica del conocimiento*. Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1960.

———. *Ser, verdad y fundamento; ensayos*. Caracas: Monte Avila, 1968.

López Castro, Armando. "Sobre los poemas *Poética* de José Ángel Valente." *Material Valente*. Ed. Claudio Rodríguez Fer. Madrid: Júcar (1994): 39-51.

———. *Lectura de José Ángel Valente*. León: Universidad de León Secretariado de Publicaciones, 1992.

Martín Nieto, Evaristo. *La Santa Biblia*. Madrid: Ediciones Paulinas, 1964.

Molina, Antonio. *Poesía española contemporánea: Antología, 1939-1964. Poesía cotidiana*. Madrid: Ediciones Alfaguara, 1966.

Palley, Julian, "El ángel y el yo en la poesía de José Ángel Valente." *José Ángel Valente*. Madrid: Taurus (1992): 312-330.

———. "José Ángel Valente, poeta de la inminencia." *Material Valente*. Ed. Claudio Rodríguez Fer. Madrid: Júcar (1994): 52-65.

Ramos, César Real. *El vuelo alto y ligero*. Salamanca: Europa Artes Gráficas, S.A., 1998.

- Ribes, Francisco. *Poesía última*. Madrid: Taurus, 1963.
- Rodríguez Padrón, Jorge. “Un nuevo libro de Valente [Sobre *Breve Son*].” *José Ángel Valente*. Madrid: Taurus (1992): 192-202.
- Valcárcel, Eva. *El fulgor o la palabra encarnada*. Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias, S.A., 1989.
- Valente, José Ángel. *A modo de esperanza*. Madrid: Ediciones Rialp, S.A., 1955.
- . *El fulgor*. Madrid: Cátedra, 1984.
- . *Las palabras de la tribu*. Madrid: Siglo XXI de España Editores, S.A., 1971.
- . *Punto Cero*. Barcelona: Barral Editores, S.A., 1972.
- . *Variaciones sobre el pájaro y la red*. Barcelona: Tusquets Editores, S.A., 1991.
- . “César Vallejo, desde una orilla.” *Índice de Artes y Letras* 146 (1960): 7-10.
- . “El moribundo.” *Índice de Artes y Letras* 146 (1960): 18.
- Zambrano, María. “La mirada originaria en la obra de José Ángel Valente.” *José Ángel Valente*. Madrid, Taurus Ediciones (1992): 31-38.

### Notas:

- [1] Para una detallada bibliografía de José Ángel Valente, véase la introducción de César Real Ramos de *El vuelo alto y ligero*, Salamanca: Europa Artes Gráficas, S.A., 1998
- [2] Una de las primeras referencias a la “nueva poesía” del conocimiento la encontramos en el ensayo de Carlos Barral titulado “Poesía no es comunicación” que aparece en 1953. Barral vislumbra otras expectativas en cuanto a la labor poética de unos jóvenes que se oponen al acto poético como simple comunicación social.
- [3] Los poetas comúnmente denominados sociales incluyen Carlos Bousoño (a veces considerado el líder teórico del grupo), Blas de Otero, José Hierro, Gabriel Celaya, y Victoriano Crémer, entre otros.
- [4] Presagia las tendencias teóricas de Valente en su primera época artística que empieza con *Poemas a Lázaro* (1960) y termina con

*Punto Cero* (1972). Críticos como Cano o García Martín concuerdan que esta etapa arranca con una complejidad simbólica y filosófica de la que carece *A modo de esperanza*.

[5] En Apocalipsis, leemos lo siguiente en cuanto al ángel del fuego: “Y salió del altar otro ángel, que tenía poder sobre el fuego, y llamó a gran voz al que tenía la hoz aguda, diciendo: Mete tu hoz aguda, y vendimia los racimos de la tierra, porque sus uvas están maduras” (Apoc. 14:18).

[6] También véase el artículo de Julian Palley titulado “El ángel y el yo en la poesía de José Ángel Valente.”

[7] Véase el primer capítulo de la obra de Armando López Castro titulado *Lectura de José Ángel Valente*, pp. 12-26.

© Nicolás Fernández-Medina 2005

*Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

---

Súmesese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). [www.biblioteca.org.ar](http://www.biblioteca.org.ar)

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). [www.biblioteca.org.ar/comentario](http://www.biblioteca.org.ar/comentario)