

# ARDEN LOS LÍMITES

## ENTRE POESÍA Y FILOSOFÍA

JULIA MANZANO

### 5. Los rescoldos del mito y del arte en el “estado de poesía” de FRANCESC J. VÉLEZ

El llamado “estado poético” es una versión actualizada del concepto de *inspiración* de los griegos, como don que los dioses concedían a algunos elegidos. Paul Valery, poeta y teórico de su propio quehacer, deja de apelar a las divinidades y habla de él como un estado “*irregular, inconstante, involuntario y frágil*, que lo perdemos lo mismo que lo obtenemos, *por accidente*”.<sup>1</sup> Pareciera que está quitándole importancia a sus capacidades creadoras, como también lo hicieron otros grandes artistas, como el poeta Auden, que en sus conferencias sobre Shakespeare dice que ni él mismo ni el dramaturgo inglés se tomaron a sí mismos demasiado en serio.

Según cuenta Valery en referencia a su propia experiencia, esta situación que potencia sus facultades poéticas se produce por un accidente cualquiera que le aparta de su régimen mental más frecuente. El estado de poesía es una atmósfera especial en la que el poeta se siente transformado y capaz de comunicarla al receptor de los versos. ¿Está aludiendo a la “cadena magnética” del *Ion* de Platón? Esta es su versión de la teoría de la inspiración. Recordemos que esta cadena comenzaba en Apolo o las Musas, que hacían caer en estado de *entusiasmo* (etimológicamente “tener un dios dentro”) al poeta, el cual comunicaba ese estado de endiosamiento al tercer eslabón de la cadena, los rapsodas o recitadores, los cuales han de ser buenos intérpretes de los versos, penetrando no sólo en sus palabras, sino en su pensamiento, para poder comunicar la emoción al público, que completa el anillo magnético. Así pues, el arte poético para Platón no radica en la inteligencia ni en otras

---

<sup>1</sup> Paul Valery, Recopilación de ensayos; *Teoría poética y estética* (trad. Carmen Santos), Visor, Madrid, 1990. p. 138.

capacidades excepcionales del poeta, sino que escribe al dictado de los dioses, de los que es un mero intermediario. El rasgo común a la teoría de la inspiración de Platón y a la actitud de los tres citados grandes artistas, Valery, Auden y Shakespeare es que quieren quitarle enjundia o transcendencia al poeta, ¿o quizás podría hablarse de falsa modestia?

Pasemos a investigar cómo habla F. Véllez de la creación artística. No hay gratuidad en ella, ya que el poeta ni habla por boca de Otro divino, como creían los griegos, ni es producto azaroso de un estado especial; sino que es ardua tarea sobre la que especula y que él transforma en materia poética. Aquí se manifiesta la doble condición de Véllez como filósofo y como poeta, porque reflexiona sobre el acto creador en sus versos. Este es el tema sobre el que gira el poemario *La llum de l'escultor* en el que compara la labor poética con un oficio manual, el oficio del escultor. El término “cincelar” parece adecuado tanto para el cometido del escultor como del poeta. El primero corta, labra o talla la piedra para producir formas, y el segundo cincela con palabras las ideas y las transforma en versos. Oigamos estas palabras:

*Amb la ploma i amb l'escarpa  
s'ha trobat al capvespre per al duel,  
una gruixuda esgrima  
no entre les mans  
sinó contra la pedra, contra el full*<sup>2</sup>

Esta idea está en sintonía con la teoría poética contemporánea, que considera que la poesía es más que la expresión de sentimientos, un *trabajo sobre el lenguaje*. Si la poesía lírica era pensada por la tradición como aquella en la que el autor habla en primera persona para expresar sus emociones o valores y actitudes culturales; en la actualidad se habla del quehacer del poeta como trabajo de la imaginación sobre las palabras, de experimentación con formulaciones lingüísticas que darían lugar a asociaciones nuevas, con la ayuda de tropos o figuras literarias. Tomemos como ejemplo las aliteraciones

---

<sup>2</sup> *La llum de l'escultor*, Edicions CCQQVV, Barcelona, 2006, p.45.

que aparecen en algunos poemas: *D'un oceà de pluja/ sobre pluja/ plovent*<sup>3</sup> en el que además del significado de las palabras, se tiene en cuenta su dimensión física o materia sonora, que en este caso sugiere una onomatopeya del caer de una lluvia constante. O de las repeticiones de palabras, en el siguiente ejemplo, una anáfora, que dice las mismas palabras al comienzo de cada verso. En esta insistencia que va martilleando de manera obsesiva la imaginación del lector, el poeta logra arrastrarlo hasta el último verso, en el que aparece la metáfora clave del poema: “ *el desert de la raó moderna* ”. Dice así:

*El desert sense els ulls ni les pintures  
el desert invisible i el visible  
el desert dels futurs  
el desert aeroport de maquines d'escriure  
els triangles desert de la raó moderna.*<sup>4</sup>

Con lo cual creo que el poeta logra el efecto de desolación buscado. Puede observarse, en casi todos los poemas, el trabajo de primoroso cincelado de las palabras que dan lugar a una exuberancia de las metáforas, de los sinónimos, que potencian las asociaciones libres, las cuales liberan el inconsciente y la imaginación de los receptores.

Después de ocuparnos brevemente de algunos aspectos formales de la obra de Vélez, quisiera dar razones del título del presente escrito. ¿En qué sentido se usa la palabra “rescolds”? En relación con la memoria, pretendiendo forjar una metáfora que evoque cenizas encendidas, que quedan después de las llamas de algo importante que sucedió en el pasado y que conservan aún un poderoso calor. Podría decirse, llevándolo al límite, que a rescolds se reduce la cultura, la memoria, la escritura, todo lo vivido y conocido; cenizas vivas necesarias y luminosas que no queman, que ya no deslumbran, pero de las que se alimenta el espíritu. El espíritu de nuestro poeta y filósofo se nutre y bebe hasta la hartura en las fuentes del mito y de las

---

<sup>3</sup> *Cants d'Esblada*, Pagès ed. Lleida, 2002, p. 22

<sup>4</sup> *Idem*, p. 35.

artes para reflexionar sobre el mundo en sus poemas, haciendo “arder los límites” entre poesía y filosofía.

Ilustremos lo dicho con los siguientes versos en los que habla del mito de Tiresias, que “*cavalca desde l’ombra// fins la claror del cant*”<sup>5</sup> . Dice:

*És el càntir i la font,  
du la valisa plena de manuscrits i mites  
pretèrits, il·legibles, encantats,  
basats en la fidel observació  
de la naturalesa dels humans.* <sup>6</sup>

Tiresias es el receptáculo (*càntir*) donde se guardan recuerdos del pasado hechos rescoldos, que transformados en mitos renacen por la fuerza de la palabra poética. Y la razón de este renacer es que los mitos se inspiran en la observación de la naturaleza humana; por tanto, evocarlos ayuda a reflexionar sobre dicha naturaleza. Y de eso dicen que trata la filosofía. Esta es la relación que creo poder establecer entre el mito, la poesía y la filosofía.

Estos versos del poemario *La mirada de Tirèsies* pertenecen al último poema denominado “*L’ofici de profeta*”, que si lo leyésemos completo asistiríamos al diálogo entre el yo poético, Tiresias y un tercer personaje que reflexiona sobre el acto creador; así pues, vuelve a retomar el tema de *La llum de l’escultor*.

Tiresias es, además, un personaje proteico, y Vélez se beneficia de la versatilidad de los mitos, que permiten interpretaciones diversas, ninguna falsa, ninguna del todo verdadera. Cada canto ofrece una versión diferente y actualizada del mito y su palabra es válida para siempre (en el no-tiempo del mito que pronuncia el ‘fue, es y será’). Así dice: “*Tirèsies disserta sobre la descomposició dels engranatges del present, sobre les cerimònies dels prostrats del passat i sobre les heretgies del futur*”.<sup>7</sup> ¿Qué papel le otorga

---

<sup>5</sup> *La mirada de Tirèsies*, Pagès ed., Lleida, 2003 p. 87.

<sup>6</sup> *Ibidem*

<sup>7</sup> *Idem.*,. Pertenece al *Cant de la serp d’Eritrea*, que es una especie de Prólogo en prosa en la que el poeta presenta al sabio adivino ciego en el que alumbra el nacimiento de la conciencia. p. 13.

Vélez? Quizás el que más se le aproxima es el de *testigo* del horror que campa por el mundo, por todos los mundos y todos los tiempos, que Tiresias contempla con mirada tozuda e impertinente y que la voz poética transmuta en canto y reflexión.

Otros mitos que aparecen en sus versos son personajes de la *Iliada* o la *Odisea*, como Agamenón, Ulises y su fiel porquero Eumeo, que lo reconoce a su vuelta a Ítaca. A veces mezcla mitos griegos con historias de la Biblia, como un Ícaro orgulloso y moderno que se fabrica unas alas de cristal, que no se funden con el calor del sol, pero al final del poema aparece un niño, que lleva unas piedras en las manos, ¿en alusión al pequeño David en su lucha contra Goliat?

Pero no solamente hay rescoldos de los mitos en la poesía de nuestro autor, sino que también hay brasas que se vuelven a encender a través de un juego de personajes múltiples pertenecientes al mundo de la literatura o las artes en general. En casi todos sus poemarios hay referencias a escultores y pintores. Tintoretto debe ser su preferido, por las veces en que aparece. De él dice que la belleza y armonía de sus colores pueden curar incluso la peste, defendiendo la tesis de la salvación por el arte. ¿Dibuja paisajes interiores con las palabras, como antes decíamos que las esculpía para crear poemas? Esos paisajes son los posos que la tradición, a través de las bellas artes y personajes mitológicos ha dejado en el poeta, ¿qué hace con este legado cultural? Recrearlo desde la contemporaneidad y transmitirlo a sus lectores en forma de extraordinarios poemas.

### **5. 1. ¿Modernidad es ser contemporáneo?**

“Que mi estilo se adueñe de los rumores del tiempo”, dice el austriaco Karl Kraus, polémico agitador cultural de entreguerras, precursor de la visión crítica de la barbarie contemporánea. Ese *rumor* podemos seguirlo llamando hoy *nihilismo*, en una acepción nietzscheana renovada de esta idea. De ello nos ocuparemos más adelante al aplicarlo a nuestro autor. Pero antes hablaremos de modernidad y contemporaneidad, tratando de hermanar ambos conceptos.

El término modernidad es polisémico. En sentido amplio, se aplica a toda manifestación novedosa, experimental, crítica con el pasado y abierta al futuro. Pero yo me referiré en concreto a la idea de lo moderno en Baudelaire, tratando de llenar de contenido el conocido *dictum* de su discípulo Rimbaud : “¡Hay que ser absolutamente moderno!” Después atenderé a la categoría de “*disonancia*, como signo de todo lo moderno”, tal como ha sido pensada por Adorno en su *Teoría estética*. Con las herramientas de análisis que el poeta y el pensador me proporcionarán, intentaré aplicarlas al quehacer de Francés J. Vélez, cuya modernidad consiste en mostrar en sus versos una sensibilidad estética y crítica con la que podemos sentirnos identificados las mujeres y los hombres de hoy, como trataré de argumentar.

Baudelaire describe los rasgos del *artista moderno* en una serie de pequeños ensayos de teoría estética <sup>8</sup> dedicados a Théophile Gautier, Flaubert, Edgard Alan Poe o a Constantin Guys, un acuarelista poco conocido incluso en su época, en el que concreta las características del artista de la vida moderna. Pero en realidad, creo que en todos los casos está hablando de sí mismo.

Para entender su idea de *modernidad* tendríamos que atender, en primer lugar al concepto de tiempo. Ser un artista moderno quiere decir, en un sentido puramente cronológico, tomar modelos contemporáneos. Por ejemplo, en pintura, no reflejar la vida excelsa de los dioses o héroes inmortales, sino la de los personajes anónimos y poco honorables que pululan por la ciudad, prostitutas, borrachos, ladrones. Los artistas contemporáneos de Baudelaire dejan de ocuparse de la Naturaleza, mitificada por los románticos, y trasladan su escenario de la naturaleza a la ciudad. Dice Walter Benjamin, en una expresión feliz, que Baudelaire “va a hacer botánica al asfalto”. <sup>9</sup> Esta formulación tiene que ver con la presentación de la figura del poeta bajo el hábito del *flâneur*, el paseante aparentemente ocioso que callejea por la ciudad, observa y luego escribe.

---

<sup>8</sup> Ch. Baudelaire, *Consells als joves escriptorsn* (Trad. Lluís M<sup>a</sup> Todó) , Columna, Barcelons, 1996

<sup>9</sup> W. Benjamin, *Iluminaciones II* “ Baudelaire, un poeta en el esplendor del capitalismo” (Trad. Jesús Aguirre), Taurus, Madrid, 1972, p. 50

El poeta francés despliega, en los ensayos citados, una reflexión estética, no por supuesto de la misma importancia que sus composiciones poéticas, pero suficiente. A él me remito, ya que su idea de modernidad conviene a mis intenciones. Habla de dos clases de belleza: una intemporal e invariable, clásica, y otra relativa al presente, circunstancial y de época; ambas sacian el apetito estético. Define modernidad de forma similar a como define la idea de belleza, ambas se componen de un elemento eterno e inmutable y otro elemento fugaz, transitorio y contingente. Ha habido una modernidad para cada artista de tiempos anteriores, y cada uno resaltaba los rasgos esenciales de su época. Toda modernidad será digna de convertirse en antigüedad o tradición si ha sido capaz de extraer la belleza que correspondía a su época.

Como rasgo final veremos la denominada *gran herejía poética de los tiempos modernos* que aparece en el ensayo sobre Poe. Esta herejía es la idea de la *utilidad*. Era habitual en la época que los intelectuales norteamericanos, escritores, filósofos o poetas expusieran en público sus creaciones o sus reflexiones. Para ello solían alquilar una sala. El tema elegido por Poe para su lectura pública fue *el principio de la poesía*, que para él es esencialmente antiutilitarista, contrario al espíritu eminentemente pragmático de los EEUU. El escritor norteamericano, que también fue poeta (aunque menos conocido en nuestros lares por esta actividad), habla de una segunda herejía, un error que tiene una vida más larga que la anterior, a la que llama *herejía pedagógica*. Mucha gente piensa que la finalidad de la poesía ha de ser una u otra enseñanza, como fortificar la conciencia o perfeccionar las costumbres. Él cree que hay que escribir poemas por el puro placer de hacerlo, sin finalidades pragmáticas o de enseñanza de cualquier tipo. Esta idea fue un episodio de la tendencia artística compendiada en la expresión *l'art pour l'art*, gesto de alejamiento de toda contingencia humana (política, moral o social), en las antípodas del subjetivismo romántico.

La segunda categoría estética de la que nos ocuparemos es la *disonancia*<sup>10</sup> de Adorno, que él encuadra en lo que denomina “el ideal de lo negro”. Para poder sobrevivir en el seno de una realidad tenebrosa, el arte ha

---

<sup>10</sup> Ver Tema I, “*Estética de la negatividad: ‘oscilación’ (Valery) y enigma (Adorno)*”

de expresarse en el “lenguaje del sufrimiento” para poder ser espejo y caja de resonancia del mundo. Como en la actualidad las condiciones del mundo: injusticia, desigualdad, guerras y muerte no han mejorado con respecto a su época, la disonancia sigue teniendo desdichadamente actualidad. Adorno no hace un tratamiento sistemático de esta categoría, sino que va apareciendo en su *Teoría estética* a lo largo de los cuarenta años que le dedicó. Es su testamento del horror y la barbarie, a las que Adorno, judío alemán, fue tan sensible. Es conocida su aseveración: “Después de Auschwitz no es posible la poesía”, que puede interpretarse como sigue. Si entendemos poesía en el sentido de arte placentero, se estaría cometiendo una injusticia “contra los muertos, contra el dolor acumulado y sin palabra”.<sup>11</sup> Se deducirían de aquí sus encendidas críticas al hedonismo estético que defiende que aún en los momentos más terribles el arte ha de proporcionar placer.

Para entender la categoría de disonancia es conveniente relacionarla con otra categoría, la *mímesis*, tal como la entiende Adorno. No en el sentido histórico de que el arte imita a la naturaleza, sino que lo que ha de imitar el arte es lo que antes había sido relegado de él o silenciado. Esa otra cara que no quiso mostrar el arte tradicional es lo que recoge el “arte atroz” como expresión de *lo tenebroso, lo negro, lo terrible, la injusticia y todas las formas de violencia*, estigmas producidos y encubiertos por la sociedad de mercado. Contra sus servidores, a los que llama artistas hedonistas, se ha de oponer el ideal de lo negro como antítesis del engaño. Como ejemplos de artistas en los que brilla la disonancia elige a Baudelaire, cuyo satanismo sacudió la fachada de la cultura, y a Schönberg en cuyo *Pierrot lunaire* se realiza el arte nuevo, “representante de una tierra que fuera habitable”.<sup>12</sup> ¿Ofrece una utopía futura, un resquicio de esperanza?

El tercer momento y cierre de esta reflexión es tomar las categorías de *modernidad* del poeta francés y de *disonancia* del pensador alemán y aprovechar la riqueza expresada en ellas para aproximarnos al enigma de la

---

<sup>11</sup> T. W. Adorno, *Teoría estética* (Trad. Fernando Riaza), Taurus, Madrid, 1980. p. 60.

<sup>12</sup> *Ibidem*.



obra de F. Vélez. Comenzaremos con la idea de que es un poeta urbano, como Baudelaire, y su primera nota de modernidad es que también toma como objeto de observación las ciudades y los habitantes que por ellas proliferan y después los canta en sus poemas: “la dama moderna”, “la dependienta”, “la cajera de las Ramblas”; y como el denominado poeta maldito también hace intervenir a los aprendices de asesinos, los criminales y sus víctimas. Pero las ciudades que suele cantar nuestro poeta barcelonés son aquellas en las se muestra el horror, no la utópica ciudad del París de la época de Baudelaire, que estrenaba pasajes y bulevares. Pero como sabemos que es amante de los mitos, también hay un trans fondo fabuloso o legendario en las metrópolis que aparecen en sus versos.

El primer libro de poemas publicado, *Cants d' Esblada* es una especie de viaje iniciático por una serie de ciudades arquetípicas, cada una de las cuales simboliza un estado de ánimo, una exigencia de concordar con lo que el mito propone. Por ejemplo, en el poema dedicado a Venecia sugiere un descenso a los infiernos de la decadencia y el ocaso de lo bello, que conduce a la muerte. Viajar a Pompeya con el poema a ella dedicado es recorrer con la imaginación sus termas, calles y prostíbulos congelados en el tiempo, pero redivivos por la verosimilitud de los versos (se oyen los gritos, las traiciones y mercadeos de su habitantes). Y continúa el periplo por la moderna Nueva York, que exhibe impudicamente sus miserias humanas y sus desperdicios de cosas. La contraposición que me inspira la lectura de estos dos últimos poemas citados puede ser lo denso y obscuro de la lava que sepultó a Pompeya, frente a la transparencia obscena del plástico y el cristal de los rascacielos de la ciudad vertical. También aprovecha la ambivalencia que los mitos suelen encarnar. Por ejemplo, la Viena fin de siglo (XIX), representante de un imperio, con su Sisí y sus genios: pintores, filósofos, poetas, músicos y artistas de toda laya. Y su otra cara, aviesa y terrible, que muestra la hipocresía de la doble moral.

*Viena és la harmonia fingida i el desordre,  
Viena és una estàtica bellesa d'abadia  
sensual i putrefacta, d' exvot barroc de cera,*

Thomas Bernhard resuena en estos versos, en las descripciones crueles de sus conciudadanos, eterno retorno de lo siniestro.

La modernidad de lo que Baudelaire llamaba “belleza epocal” estriba en que ha sabido y querido resaltar los rasgos esenciales de su tiempo. Uno de ellos es una distanciada ironía con algunos de los “grandes conceptos” (como los llamara Nietzsche) como el sujeto o la identidad. Por ejemplo en el largo poema *La identitat o el feix* en el que muestra un juego de personajes múltiples pertenecientes al mundo de la literatura, el mito o las artes. Después del abanico desplegado de todos estos nombres, da un mentís irónico al mito de la identidad. Así dice:

*És el mirall que mira les mirades  
afamades de pètria identitat,  
de consistència rígida i eterna,  
jo de roca i de foc, de filigrana,  
forjada en obradors de mags i d'alquimistes,  
carnet plastificat, persona, personatge?* <sup>14</sup>

El último rasgo de modernidad del que habla Baudelaire al que nos referiremos es la llamada “herejía utilitarista”, de la que no podemos hacer responsable, en absoluto, a nuestro poeta. No encuentro en sus versos intenciones moralizadoras ni pedagógicas. Por el contrario, sí he ido experimentando en su lectura una distanciada ironía, en ocasiones decantada ya hacia lo sardónico esperpéntico. No queda ni rastro del “enseñar deleitando” con el que soñaron los moralistas de la tradición.

Pero quisiera matizar esta idea del antipragmatismo de la obra de arte, relacionada con el concepto de las vanguardias del “arte por el arte”, referidas antes. Ambas tienen el precedente de la reflexión kantiana del llamado *juicio de gusto* o juicio estético una de cuyas características es lo que denomina *finalidad sin fin*. Lo cual quiere decir que no hemos de buscar en el arte una

---

<sup>13</sup> J. F. Vélez, *Cants d'Esblada*, Pagès ed., Lleida, 2002, pág. 28

<sup>14</sup> F.J. Vélez, *la mirada de Tirèsies*, Pagès ed., Lleida, 2.003, pág 54.

finalidad externa a la obra (por ejemplo, conseguir fama o dinero), sino que tiene una finalidad interna o finalidad en sí misma. Pero estas consideraciones no implican que la obra pueda tener efectos no buscados por el artista de manera directa. Pero en manera alguna efectos pragmáticos (creo que a F. Vélez se le erizarían los resortes del alma ante esta suposición). Porque si al leer sus palabras se generase en sus lectores una reflexión desconsolada ante la situación descrita en los versos, o una indignación moral, se esté contradiciendo el principio antiutilitarista. Creo que es impensable permanecer indiferente ante las diatribas apocalípticas de sus poemas, como consecuencia de sus palabras enardecidas, irónicas en ocasiones, cinceladas siempre con rigor conceptual y sonoridad en armónica oscilación. Recordemos la bella metáfora del “péndulo poético” de Valery y comprobemos su realización en los versos que estamos considerando.

### **5. 3. Recreación contemporánea del *nihilismo***

Con anterioridad nos hemos ocupado de algunas características que hacen de Vélez un artista “¡absolutamente moderno!” Creo sin embargo, que el rasgo esencial de su modernidad, que lo convierte en nuestro contemporáneo, es que podemos sentir una empatía de alta graduación con la crítica despiadada y *nihilista* del infierno cotidiano que representa todavía hoy nuestra llamada civilización. Ya hace un siglo largo que Nietzsche analizó el caldo de cultivo (metafísico, moral, ideológico en todos sus aspectos) al que responsabiliza del “acontecer inaudito y terrible” al que denominó *nihilismo*. Sin embargo, confió en la potencia de su espíritu para conjurarlo y pasar al otro lado de la zanja nihilista. No obstante, en la actualidad, aún seguimos atrapados en esa zanja, como queremos mostrar en el ejemplo de los versos de nuestro poeta, en los que hay una *crítica recreada y renovada* de la mercantilización feroz y de la estupidez ideológica de nuestro tiempo, herencia contaminada del *rumor nihilista* anterior.

Nietzsche habla de dos tipos de nihilismo en los *Fragmentos Póstumos* del otoño de 1887 <sup>15</sup>, resumiendo todos los tipos que aparecen dispersos en su

---

<sup>15</sup> Nietzsche, *Fragments posthumes*, XIII, (27) 9 [35], págs. 27-29.

obra publicada. Existe un *nihilismo activo* como signo de fuerza, del poder acrecentado del espíritu. Pero este poder ha crecido de tal manera que los fines y valores aceptados hasta el momento (creencias, convicciones y 'artículos de fe') no están ya a su altura. Sin embargo, todavía no se manifiesta en esa fuerza una voluntad de poder suficiente, un *quantum* de poder con capacidad de crear nuevas metas, nuevos porqués, nuevas creencias. Su *maximum* de fuerza está en la destrucción, en la capacidad de ejercer violencias.

Su contrario es el *nihilismo pasivo*, fatigado e incompleto, entendido como declinación y regresión de las potencias del espíritu. Es síntoma de decadencia, porque al juzgar que los valores anteriores están agotados y ya no sirven para sustentar a los hombres del momento, los sustituyen por otros travestidos que reconfortan y tranquilizan, pero también aturden al espíritu: los valores morales, políticos o estéticos de sus denostados <hombres modernos> (sus contemporáneos). Este concepto nietzscheano de modernidad no es el que estamos empleando en este escrito.

Leyendo los poemas de Vélez, creo que resuena en ellos la potencia de los *nihilistas activos*, los cuales según la reflexión del "solitario de Sils María" tuvieron a su cargo demoliciones y destrucciones necesarias allí y en todo lugar en que se habían producido atentados contra la vida. Como Nietzsche, nuestro poeta usa las palabras como martillos contra los valores, creencias e instituciones. En el ejemplo siguiente, contra la política y la cosa pública y sus servidores, policías y funcionarios, cuando dice:

*Quan ja no van mirar per la finestra  
el carrer que era infern i malefici  
d'eslògans i xeringues  
regalades pels mossos de la llei;  
i quan els funcionaris del caprici  
van aixecar l'envà de la il·lusió,  
i tot va ser totxana de deliris  
i cortina de pleures esbotzats*

*va començar la destrucció del món.* <sup>16</sup>

Creo que en estos versos se expresa, además, la categoría de *disonancia* reflexionada por Adorno. Esta nueva categoría estética ha venido a substituir a la belleza clásica, todavía invocada por Baudelaire, y a lo sublime romántico. La disonancia es hoy cantada y reflexionada por Vélez, en clave de nihilismo activo, como *Cant de la devastació*. En el poemario de este título se da una altísima conjunción de pensamiento y poesía. No es épica, en que se canten las hazañas de algún héroe, ya que hoy no encuentra héroes a los que cantar; (¿quizás una épica del desastre?) no es lírica subjetiva y emocional; sino una reflexión desoladora sobre el mundo contemporáneo con aliento poético de largo alcance ¿sobre todos los tiempos? Como en una escenografía de gigantomaquia va desfilando la humanidad con sus despojos. El fin del mundo es el tema, cantinela obsesiva y ritual que se repite a lo largo del poema único que constituye el libro. ¿Quién lo anuncia? Los augures y los profetas, pero también la revistas del corazón y las noticias “*vomitades pels esclaus del soborn*”. <sup>17</sup> La denuncia de éstos últimos es frecuente en sus poemas, ya que ellos son en los tiempos actuales los que se encargan de cercenar la savia de lo vital en el hombre, y en ese sentido son los abogados del nihilismo.

En su último libro publicado, *El lament d'Europa*, continúa en esta órbita de crítica lúcida y despiadada. Oigamos unos versos:

*El foc dibuixa el mapa de la història,  
de les gestes glorioses de les masses  
i dels herois de marbre;  
s'esquerda el continent i per les planes  
tussen de por les aus, i les estrelles  
remuguen impropèris.* <sup>18</sup>

---

<sup>16</sup> F. J. Vélez, *Cant de la devastació*, Viena, Barcelona, 2.005, pág. 30

<sup>17</sup> *Idem*, pág. 21.

<sup>18</sup> *El lament d'Europa*, p. 20.

Europa quizás simboliza el último reducto de la llamada civilización, que ha perdido su sentido al producirse la muerte de los ideales, tanto los de las masas, como los de sus héroes.

La pregunta angustiada que surge en el ánimo de algunos hombres y mujeres, que asumiendo o negando sus análisis, somos necesariamente post-nietzscheanos, será: ¿Es posible ir más allá del nihilismo? Nietzsche sí cree en la posibilidad de pasar al otro lado de la brecha nihilista. A pesar de la muerte de dios y de la devaluación de todos los valores supremos que ella significa, algunos mortales lúcidos o ‘despiertos’ han clarificado el mezquino origen de tales valores, y confían en que el sin-sentido del mundo sea un estado intermedio, <un puente, y no una meta>. ¿Es ésta también la ensoñación del poeta?

Concluyo con una sospecha de mí misma en el ánimo. No es posible una hermenéutica de la poesía, no tendría que haber intentado aproximarme al enigma de su sentido; ya que lo que quiso ser dicho por el poeta, no puede expresarse de ninguna otra manera. No pretendía más que abrir caminos posibles sobre la experiencia estética de su lectura. Y aún sugeriré el último, a modo de “mensaje en una botella” al naufrago lector : Vélez, a pesar del lamento por nuestro mundo en ruinas, todavía cree en el poder de la poesía, como el lugar mítico por el que circulan los espíritus despiertos. Y con este canto esperanzado quiero acabar esta reflexión sobre el enigma de su obra:

*La poesia és una casa oberta,  
com un palau micènic sense portes ni sostre,  
només mitja dotzena de columnes,  
que deixen passar l'aire, la llum i els esperits  
que hi entren, i que surten,  
deixant-hi llurs memòries,  
i aportacions estranyes,  
i encanteris. <sup>19</sup>*

---

<sup>19</sup> *Idem*, p. 30.

Barcelona, otoño del 2.008