MIGUEL D'ORS EN LA CARRETERA, CONTRA LA INFECCIÓN SENTIMENTAL

Alberto del Río Nogueras

Ilustre y hermosísima…,
Imprescindible Aurora

No son raros los poemas de Miguel d'Ors que giran en torno al motivo del viaje. Las circunstancias biográficas sobre las que ha ido edificando su obra le han impuesto de forma natural esos derroteros. Nacido en Galicia, devoto de los paisajes de la España húmeda y, muy en particular, del Pirineo, el que fuera su lugar de residencia en Granada desde 1979 favorece un ir y venir que no es solo el de la añoranza de los lugares de la niñez y juventud,[1] sino un trasiego de kilómetros que le lleva del trabajo al ocio, de la realidad a la ensoñación, o de vuelta a los compromisos y al hogar. Entre esas composiciones destaca «N-II», poema escrito en 1993 y aparecido por primera vez en *Hacia otra luz más pura*. Corresponde a la que podríamos denominar etapa de madurez, la iniciada tras *Punto y aparte*, antología personal que, ya desde el título, pretende marcar frontera con la producción posterior a 1990.[2]

[1] Se encontrará en «Palabras. Nada», de *Curso superior de ignorancia* (1987), una excelente formulación poética del oficio de escribir como intento fallido de acortar el trecho que está en el origen de la nostalgia y de la escritura: «Allá la iglesia humilde asomándose apenas / entre las carballeiras, / (…) / Aquí, en mi noche sola y extranjera, / unas palabras torpes, agrupadas / para salvar —ilusas— la distancia…». Véanse también «Distancias» y «Retornos», poemas de título elocuente, aparecidos ya en 1982 en *Chronica*. Tengo muy presentes para el comentario «Carretera», homenaje a Andrés Trapiello recogido en *La imagen de su cara* (1994), y «Resignación», de uno de sus últimos libros, *Sociedad limitada* (2010).

[2] Aunque *La música extremada* lleva pie de imprenta de 1991, sus poemas, que siempre aparecen fechados, se escribieron entre 1985 y 1989. Con buen criterio, García-Máiquez (2001: 23-24), en su excelente prólogo a *2001 (Poesías escogidas)*, opina que la verdadera línea divisoria se podría trazar tras *La imagen de su cara*, libro de 1993, algunos de cuyos poemas ya habían sido incorporados a *Punto y aparte (1966-1990),* publicado en 1992. El cambio sería más ético que de procedimientos y temas. No obstante, téngase en cuenta la matización del propio autor en Eire (2005: 38): «Cuando salió la antología, me pareció que tenía que reflexionar un poco y por eso le puse *Punto y aparte*. Estaba en un momento de transición y quizá de agotamiento. Por eso *La imagen de su cara* tardó un poco en salir. Escribí ese libro con la sensación de que estaba superando el peligro de copiarme a mí mismo y de escribir de manera muy mecánica. Creía que estaba haciendo algo bastante distinto, aunque seguramente no». Un útil análisis de su obra se encontrará en Cadelo y Esteban (1995), con «Bibliografía completa» hasta esa fecha.

El poema resulta muy apropiado para captar cuáles son algunas de las constantes de su taller de escritura.[3] Empiezo por transcribirlo:

N-II

La cosa es que no eres nada del otro mundo:
uno sesenta y poco,
cincuenta y ocho (al menos eso dices tú) kilos,
esos pelos (que ahora me recuerdan,
no sé por qué, tus malas relaciones
con la sintaxis), esos dos pechitos de gata
—miau, miau—, por no decir
nada de tus virtudes musicales
ni del impenetrable
Mato Grosso de tu caligrafía
o del tropel de etcéteras
que a duras penas logro contener aquí dentro.

Pues ya ve usted: aquí me tienes, entre
Soria y Guadalajara,
volviendo a ti, *castaña despeinada*,
añorándote a ciento diez por hora,
pensando —seré bobo— que la N-II existe,
que la Meseta existe
con sus cielos Cifesa, sus ríos escoltados
por el rumor rizado de los álamos,
sus cerros con castillos y tractores,
sus *cárdenas roquedas*…, en fin, ya sabes, y
que Madrid, y Aranjuez,
y Ocaña con sus ecos de cañones franceses,
y que La Mancha y
este día que tanto se prolonga
existen solamente, vaya idiota,
para llevarme a ti,
imperfecta, pequeña,
imprescindible
ternura de mis días.

3-II-96 [Miguel d'Ors, *Hacia otra luz más pura* (1999)]

[3] Empleo muy conscientemente la palabra *taller* para resaltar la importancia que el autor concede a la artesanía en la confección de los poemas. Es idea en la que ha insistido siempre y que ha ido a parar recientemente a sus esclarecedoras *Virutas de taller* (D'Ors, 2007, 2010, 2015). Téngase en cuenta que «Artesanía» es, precisamente, el título de una sección de *La música extremada*.

Empecemos por el título: «N-II» podría muy bien aludir a un juego de palabras, habitual en su poesía, con el apellido paterno. El artificio va ligado a los irónicos desdoblamientos que juegan con sus sueños imposibles, con sus «posibles futuros renunciados» de estirpe unamuniana.[4] En esa dirección el poema clave, recogido en *La música extremada*, es «D'OS», título que nos da la pista para seguir al autor a través de su peculiar «Nacional d'O[r]s».[5] El poema luce desde su encabezado la voluntad de personalizar un elemento anodino: la carretera que une las dos grandes ciudades de España y enlaza luego con la que le acercará a su destino en el sur. Se nos avisa, por lo tanto, del intento de hacer habitable el asfalto desde el mismo pórtico. El largo trayecto se ocupa en las confidencias amorosas que van jalonando, en diálogo simulado, los versos: el retrato de la amada, primero, la ansiedad por llegar a sus brazos, en última instancia.

El poema se inaugura con una fórmula discursiva, una expresión muy común no tanto para iniciar una conversación, como para continuarla apoyándose en lo ya dicho: «*La cosa es que* no eres nada del otro mundo». Sitúa la composición desde el propio inicio en el contexto de una conversación familiar que intuimos viene de lejos, con independencia de que seamos o no lectores asiduos de Miguel d'Ors y estemos acostumbrados, en el primer caso, a unos personajes, el poeta y su esposa, que llevan hablando toda una vida.[6]

El primer tramo de la composición lo ocupa una descripción que perfila un retrato muy particular de la amada. No hará falta recordar que la descripción tiene unas reglas literarias, relajadas desde luego a esas alturas de finales de siglo XX en que se escribe el poema. Pero admitamos que, al margen de lo literario, la descripción se atiene por lo general a una especie de universal antropológico: va de una impresión general a los detalles y procede de arriba abajo. La tradición retórica fija que se detenga en los cabellos, ojos, nariz, boca, cuello, torso, extremidades, para pasar después a las cualidades morales. Sin embargo, nos encontramos con cifras que traducen un cierto sarcasmo —*uno sesenta y poco*— en consonancia con el *no eres nada del otro mundo* inicial, para pasar después al desacuerdo en la pareja expresado en hipérbato muy significativo, por cuanto se ajusta al tono conversacional íntimo que domina la composición, pero forzando la sintaxis y resaltando, en consecuencia, la división de opiniones aludida entre paréntesis: «cincuenta y ocho (*al menos eso dices tú*) kilos».

Ese enfoque de conjunto, cifrado en estatura y peso, se abre a la selección de dos elementos canónicos: cabello y pechos. Ahora bien, detengámonos en un plural expresivo y en un diminutivo no solo afectivo: la subversión de lo correcto en términos descriptivos

[4] Véanse, sin ánimo de agotar la nómina: «Reproche a Miguel d'Ors», en *Chronica*; «Mis aventuras de Jeremiah Johnson (o de la doble vida de los dos d'Ors)» y «Por favor», ambos de *Hacia otra luz más pura*; «Blues de la tarde del domingo», poema de *La música extremada*.

[5] Téngase presente que en la pronunciación del catalán es habitual la pérdida de la *r* en posición final.

[6] Como recuerda en *Más virutas de taller*, sus poemas se dirigen «a una mujer concreta, situada además en unas circunstancias muy concretas: vida conyugal, casa, hijos, afanes cotidianos, etc.» (2010*b*: 273).

se hace muy evidente en *esos pelos*, término que en plural se usa en español para llamar la atención sobre lo desaliñado del *cabello*, de donde surge la irónica conexión con «tus malas relaciones / con la sintaxis», introducida por otra expresión coloquial que contribuye con su matiz irónico al conjunto: *no sé por qué*. Y no se olvide que, puesto que la cursilería le está vetada al autor por voluntad de estilo,[7] lo apropiado, o lo neutro, si se prefiere, hubiese sido usar *pelo*.

El siguiente elemento se tiñe del valor afectivo del diminutivo (*pechitos*), si bien parece sugerir que el tamaño también importa. Es término que queda, en el fondo, ligado a las mismas intenciones irónicas de *esos pelos* por el uso de idéntico determinante: *esos dos pechitos*. A lo que se añade el complemento preposicional *pechitos de gata*, rematado con el inciso del doble maullido («—miau, miau—»). Es el procedimiento para franquear el paso al ámbito íntimo de una pareja que nos entrega, un tanto atrevida y cariñosamente, sus pequeños secretos de alcoba.[8] Cuando la descripción se encamina hacia la etopeya, el texto explota el tópico de la inefabilidad para rematar la ironía de esta primera parte del poema. Se echa mano de nuevo de una expresión de la lengua hablada para llegar por la senda de la preterición al terreno de lo mordaz («*por no decir* / *nada* de tus virtudes musicales / ni del impenetrable / Mato Grosso de tu caligrafía»). Aunque ahora, lógicamente, se trata no de la loa de las desmesuradas *virtudes* de la amada, sino de la exposición de sus muchos defectos, condensados en ese hiperbólico *tropel de etcéteras*, en el que destaca abiertamente el plural de la expresión habitual para sobreentendidos. Únase todo ello a la locución adverbial del último verso de esta sección y se podrá calibrar la magnitud irónica del reproche: «que *a duras penas* logro contener aquí dentro». Con esta perspectiva metapoética tan habitual en sus poemas, condensada en el adverbio *aquí*, se pone el broche que apunta en su insatisfacción al mismo proceso de escritura,[9] según lo exigido por el tópico de lo inefable.

[7] En «Incompetencia», poema de *La música extremada*, se lee: «Las noches más inolvidables de mi juventud / son aquellas que pasé durmiendo / en un sueño abisal, hermético, absoluto / —ay, cuánto las añoro, con su ausencia de luna, ruiseñores, etc.».

[8] No me resisto a recordar la elegancia y delicadeza demostradas en la escena erótica que anima «Otro poema de amor» de *Curso superior de ignorancia*: «Qué dicha no ser Basho (…) / y estar aquí contigo, respirándote, viendo / la lámpara del techo reflejada en tus ojos».

[9] Es ese adverbio el lugar escogido en muchos de sus poemas para conservar momentos, recuerdos y circunstancias que están en el origen de la escritura. Véase, por ejemplo, «Monodiálogo», conversación con su «pequeño yo mismo» escrita en 1979 y publicada en *La música extremada*: «aquella / vaga tristeza tuya: esta misma que aquí / voy convirtiendo en música / esta tarde que nunca sospechaste / que estaba en tu futuro». La misma función cumplen los deícticos de primer término en el poema de significativo título, «Posible arte poética», escrito en 1981 y recogido por primera vez en *Chronica*: «Para que tú volvieras una vez a tu vida / con barro y hojas amarillas en tus botas /… / un hombre le negó unas horas al viento / de los altos neveros… / y trabajosamente, entre libros oscuros, / dispuso estas palabras». Precisamente, en el ya citado «Resignación», otro de sus poemas ligados a la carretera y el viaje, el recurso le sirve para dejar constancia de lo imperfecto de su lenguaje para registrar la magia del momento: «Sé que querré decir todo esto en un poema, / y sé que, cuando lleguen, las palabras / pondrán sobre la fuerza de esta luz / y estos colores una veladura / de rutina impotente, / y que al fin no estaré diciendo lo que diga».

El segundo tramo comienza con un cruce de personas gramaticales que confirma la voluntad de mantener el tono coloquial al elegir frases hechas que mezclan, muy divertidamente, los pronombres con la función específica de continuar el diálogo simulado: *Pues ya ve usted, aquí me tienes*. Se establece así un paralelismo con el inicio del poema que unifica la composición bajo un «aire de familiaridad desenfadada».[10]

Pero entremos ya en el mapa de carreteras: la nacional II, como es bien sabido, une Barcelona y Madrid. Miguel d'Ors la introduce en sus versos en el tramo previo a la capital *entre / Soria y Guadalajara* para luego colocarse en la autovía del Sur, que atraviesa tierras de Aranjuez y Ocaña, en la provincia de Toledo, y discurre por la Mancha para llevarle a su destino. Vayamos primero con los límites de velocidad: *añorándote a ciento diez por hora.* Cuando la modernidad ligada a los progresos mecánicos está ya más que incorporada a nuestros usos poéticos, el endecasílabo de Miguel d'Ors se antoja todo un símbolo de la defensa de la expresión contenida. Admitamos que añorar a 110 por hora no es lo mismo que añorar a 150 o a 200, velocidades verosímiles en ese año de 1993 en el que redacta el poema. El conductor-poeta se pinta respetando los límites de velocidad porque su personaje literario, que coincide a grandes rasgos con el de carne y hueso,[11] es el de un funcionario gris, profesor universitario, padre de familia numerosa y marido fiel al que le corresponde tanto atenerse a lo que marca el código de la circulación como un coche no muy explosivo de cilindrada, un *utilitario* en la jerga de la España del desarrollismo. Pero hay algo más al margen de la anécdota: el verso cifra esa contención expresiva que recorre toda su obra. Uno no puede sobrepasar los límites de lo razonable en los caminos de la creación poética. Ha de buscar por sistema, por convicción, la expresión mesurada, usando el freno de la ironía contra los excesos del sentimentalismo y echando mano de lo coloquial para combatir el engolamiento lírico.

Ahí es, y no por casualidad, donde «N-II» converge con la poesía de Antonio Machado.[12] Para cualquier español de su edad (quizás para cualquier español amante de la literatura), decir Soria es pensar en *Campos de Castilla*. Y eso es ni más ni menos lo que se le viene a la pluma al asociar el paisaje al conocidísimo poema VII de la sección titulada «Campos de Soria», del que escoge una cita marcada por la cursiva: «¡Colinas plateadas, / grises alcores,

[10] Véase el texto de la nota 17.

[11] «Digo el poeta, y no el personaje poético, como ahora parece obligado por la moda. Ya se sabe: una creación, una ficción, una máscara… ¡Un cuerno! Como si esa máscara, caso de que se la quiera uno fabricar, no tuviera que ser inevitablemente fabricada con pedazos arrancados del propio rostro. ¿Dónde, si no en la vida vivida, podrían encontrarse los materiales para esa construcción? A fin de cuentas, si *o poeta é um fingidor*, no es menos cierto que finge que es dolor… el dolor que de veras siente». Son palabras recogidas en el prefacio a *Sol de noviembre*. Insiste en parecidos términos en *Virutas de taller* (2007: 30).

[12] El autor confiesa su admiración por el Machado simbolista, y aunque, como en el caso de cualquier teoría poética, la machadiana, «sin duda original e inteligente», «puede dar pie para escribir poemas estupendos tanto como para escribir bobadas», parece aplicarse en muchos lugares de su obra, y en este poema en particular, a rebatir el conocido reproche de Mairena: «Cada día, señores, la literatura es más escrita y menos hablada» (Machado, 1972: 41).

cárdenas roquedas…!». Pero la contención expresiva, esa retórica antirretórica de sus mejores creaciones, le impide ponerse excesivamente literario y acude de nuevo a la muletilla *en fin*, *ya sabes* que es el comodín coloquial con el que zanjamos, en una conversación relajada, una retahíla que damos por consabida. Es un recurso contra la infección sentimental, toda una declaración de principios tácita sobre la forma de escribir poesía matizada inteligentemente por el humor, la ironía y la revisión de la tradición literaria.

Pero hay más en estos versos: la preciosa recreación del *locus amoenus* (*sus ríos escoltados / por el rumor rizado de los álamos*) nos llega acompañada por la inclusión de ese extraño adjetivo (*sus cielos Cifesa*) que exige una pequeña aclaración. El propio autor la ha apuntado en más de una entrevista o nota: son esos cielos grandilocuentes, excesivos, dramáticos, que ocupan más de la mitad del encuadre, grabados en contrapicado y tan habituales en las películas que forman parte de su educación sentimental: «Juro que era feliz. Siempre estaba lloviendo, / pero nosotros éramos Pizarro o Don Pelayo / y sobre el tiempo roto enarbolábamos / (con un gesto Cifesa) / el estandarte azul de los ensueños».[13] En la misma línea también tiene cabida en sus versos la magnificación nacionalista de las gestas contra el invasor napoleónico de 1808 que fue a dar, entre otros lugares, a los libros de texto de la escuela de posguerra. Y así, al pasar por la localidad en que se celebró una batalla crucial contra el ejército francés, la aliteración se adueña del verso con toda naturalidad al hilo del topónimo: *y Ocaña con sus ecos de cañones franceses*. Como en buena parte de su obra los recuerdos de infancia se constituyen en feliz materia de creación.[14]

Merece la pena ahora detenerse en el paisaje seleccionado porque es sintomático que entre otra aliteración, acompañada de oportuna sinestesia:[15] *el rumor rizado de los álamos*, y el recuerdo de Machado, intercale esa chocante conjunción de *cerros y tractores* que nos hace tomar distancia de la visión filtrada por los recuerdos literarios y personales del lugar ameno de la tradición. Tiene además la virtud de inducir un cierto distanciamiento respecto del tópico al introducirnos en la realidad mecanizada del trabajo en el campo, haciéndonos viajar desde el paisaje noventayochista hasta el de finales del segundo milenio. No estamos, huelga decirlo, ni ante el culto a la máquina de las vanguardias de entreguerras ni ante la alabanza del progreso que anima las composiciones del realismo social. Son maneras de refrenar el

[13] El fragmento corresponde a «Juro que era feliz», poema de *Curso superior de ignorancia*. Los recuerdos ligados al cine apuntan muchas veces a la infancia lejana, como en estos versos de «The End», publicados en *Chronica*: «ya estás casado y calvo. Ya saliste de aquellos / años-technicolor».

[14] Valgan estos versos del poema «?» de *Es cielo y es azul* como botón de muestra: «¿Quién escribe mis versos? /… / Ellos: / aquel niño dorado que miraba / el mercurio con ojos boquiabiertos / el chico que pasaba las clases de latín / a bordo de la *Bounty* o la *Kon-Tiki*…».

[15] Es un maestro en estas asociaciones. En «Nostalgias amazónicas», de *La música extremada*, se lee: «Mis únicas costumbres / serían los espesos follajes goteantes / traspasados por cantos de colores vivísimos / rápidos como flechas». En «Habrá siempre una higuera»…, poema de *Codex 3*, se habla de «zumbidos dorados y dulzones». Contrástese con «polifonía de colores», registrada en «Recuerdo de este día», poema de *La imagen de su cara*; y con «canción multicolor», del poema «Capricornio en el paseo marítimo», recogido en *Es cielo y es azul*.

exceso poético, convocando elementos que ponen el contrapunto prosaico a la sobrecarga literaria del poema. Se crea de esa manera una nueva realidad poética que no hace en absoluto ascos a lo más cotidiano y pedestre, redimido así al integrarse en una visión de conjunto de plena y consciente significación artística.

Y queda por último comentar las cuestiones relacionadas con el ritmo, la sintaxis y los encabalgamientos. Hay algo que aún no ha salido al tablero por obvio: prosaísmo no significa desaliño rítmico. Miguel d'Ors adopta mayoritariamente los esquemas del endecasílabo y del heptasílabo. Pero reparemos en la terminación de los versos de la segunda parte del poema y admitamos que no es fácil encontrar en la poesía española finales con preposiciones y conjunciones, y menos si de lo que se trata es de la copulativa *y*.[16] Los desacuerdos entre sintaxis y métrica son muy evidentes: *entre* es la preposición con que acaba el primer verso de la sección; debemos pasar al siguiente heptasílabo con cierta urgencia para completar el sentido, sin olvidar que la pausa versal impone sus reglas: *Pues ya ve usted: aquí me tienes, entre / Soria y Guadalajara*. El poema se adelanta así, con su precipitarse de verso en verso, hacia la ansiada meta.

Mayor violencia transmiten las copulativas, ligadas en los versos 22-26 a sendos encabalgamientos: *en fin, ya sabes, y / que Madrid, y Aranjuez* / (…) / *y que La Mancha y / este día que tanto se prolonga*. Son versos que terminan con esas partículas átonas en un final que es, como mínimo, extraño a los usos poéticos del español.[17] Sin olvidar que el verso 25 (*y que La Mancha y*) añade con sus dos copulativas de inicio y término el recurso del polisíndeton, sumado ahí a *Madrid, y Aranjuez / y Ocaña*.[18] ¿Es un mal versificador Miguel d'Ors? En absoluto, es persona con un oído finísimo y a quien no le duelen prendas en sus críticas a la hora de resaltar desaguisados rítmicos en sus contemporáneos.[19] Hay que pensar, pues, en un empleo consciente de ese recurso, en una funcionalidad específica: la de transmitir rítmicamente la

[16] Él mismo habla de un «prosaísmo sentimental», heredero del Modernismo, «y que en años más recientes resurge un poco en ciertas páginas de Andrés Trapiello, de Jon Juaristi o de un servidor» (D'Ors, 2015*:* 201-202).

[17] El propio D'Ors nos da pistas para entender su elección al comentar en detalle algunas singularidades de la *Epístola* de Rubén Darío a la señora de Lugones: «La cuarta clave de la *Epístola* tiene que ver con las rimas: rimas difíciles, (…) o incluso rimas un tanto incorrectas que imprimen al texto un aire de familiaridad desenfadada» (D'Ors, 2015: 199). El recurso no es infrecuente en la poesía de Miguel d'Ors: «En ese conflicto verso-sintaxis yo me inclino resueltamente a favor de la sintaxis» (1992: 215).

[18] Cabe apuntar la función de los topónimos que discurren no solo parejos con el viaje, sino que contribuyen en su acumulación a la monotonía del trayecto. Compárense con estos versos de «Resignación»: «Villamartín, / Villarramiel, Frechilla, Villalón / de Campos». Asimismo, conviene no olvidar su soneto construido exclusivamente con topónimos y su recorrido histórico sobre este particular en D'Ors (2015: 247-248).

[19] Téngase en cuenta esta confesión, repetida en varios lugares: «Desde aquellos primeros años ochenta las cuestiones de poética me interesan notoriamente menos que las de artesanía, como dije en el epílogo a mi antología *Punto y aparte* (1992), es decir, menos que las relativas a adjetivos, ritmos, acentos o aliteraciones» (Eire, 2005: 28-29). Y añádanse como indicios estas dos significativas críticas: «En la obra de Brines abundan las torpezas métricas, aunque tal cosa no tiene gran importancia en el plano estético» (D'Ors, 2014: 63, n.15). «Y en la métrica no faltan tampoco algunos deslices…», se lee en su reseña de 1983 de *El jardín extranjero* de Luis García Montero (D'Ors, 1998: 163).

monotonía de los kilómetros que parecen no acabar nunca, la de traducir a su vez la ansiedad por llegar a los brazos de la amada.[20]

Un repaso a la organización sintáctica de esta segunda parte del poema confirma la impresión. Reducida a sus componentes esenciales, la frase que ocupa estos dieciocho versos podría resumirse más o menos así: Aquí me tienes, pensando que todo esto existe *para llevarme a ti*. Pero, en la práctica, una serie de complementos retrasa el avance hacia el sentido final que solo se alcanza, tras una larga suspensión de once versos, en esa oración que justifica la meta del viaje y del poema. Y tampoco es aleatorio que el verbo se repita hasta tres veces:[21] la primera y segunda en rima en los versos 17 y 18, en un poema que carece de ellas,[22] y la última con variación de persona (*existen*), pasando del singular al plural para recoger así la acumulación de elementos aludidos. Todo converge hacia ese fin que tanto se ha hecho esperar y que encuentra una compensación en la suma de adjetivos ligados a la amada (*imperfecta, pequeña,* / *imprescindible*). La solución sintáctica tarda en llegar casi tanto como el final gozoso del viaje, que parece diferirse con esos recursos, a la vez que se dilata enormemente el trayecto. Y repárese en que el verbo *existe* sin el complemento de finalidad puede asimilarse a los verbos copulativos: *la meseta existe* (como quien dice «la meseta está ahí»…). Con lo cual ese suspense que afecta a la comprensión del poema se mantiene hasta el final y atañe a las mismas esencias de uno de los elementos centrales en la expresión, el verbo, que solo encuentra su verdadero sentido cuando aparece la frase *para llevarme a ti.* Ese vuelco espera al lector ligado también a un sabio uso de los prefijos que conforman los adjetivos y va además íntimamente asociado al ritmo. Repárese en la medida del verso 29: se trata de un endecasílabo, a pesar de la disposición tipográfica. Habría, pues, que leer *imprescindible* ligado a lo anterior (quizás con una extraña sinalefa que nos obliga a unirlo y separarlo a la vez y a resaltar el prefijo de negación). Es una sabia conjunción que se resuelve en una irónica y delicada sorpresa final. En efecto, el verso fragmentado

imperfecta, pequeña,

imprescindible

[20] También en «Resignación», la cercanía del final es motivo de alegría: «Cerca ya de Paraños, / el verde nuevo, fresco, por las ramas / de los carballos. (…) / De improviso, / entre dos nubarrones, un boquete / de azul recién lavado y un trozo de arco iris, / y la tarde se pone a sonreír».

[21] En el ya aludido «Carretera», el sabio empleo de las anáforas afecta tanto a versos completos: «tras este parabrisas de mosquitos / estrellados» (repetidos en los vv. 5-6; 21-22), como a vocablos y sonidos: «… postes y postes. Postes que sostienen / pentagramas de pájaros sombríos. / Postes como de un sueño. / Pero mira…». Todo, incluidos encabalgamientos e incisos que separan violentamente el sujeto del verbo, contribuye a trasladar al poema la impresión de cansancio al volante: «La carretera, eterna / —en la cuneta, un repentino vuelo / de urracas—, va esfumándose a lo lejos, / en el futuro».

[22] Apunto de paso que es sumamente significativo que las únicas rimas del poema se hallen en esta sección. Si dejamos al margen las asonancias *prolonga* e *idiota*, bien significativas semánticamente, las rimas consonantes tienen que ver con las licencias de encabalgamiento ya señaladas: *y* / *y* / *ti*. Quizás no estaría de más pensar que se han introducido muy intencionadamente en lugares privilegiados para transmitir esa sensación de monotonía ligada a la preocupación por lo eterno del desplazamiento.

se desliza sin ambages por la declaración enamorada, liberando la tensión que ha creado el distanciamiento humorístico de todo el poema y que llega aquí también en ese *imperfecta*, *pequeña* y nos hace temer lo peor en el prefijo de negación que afecta a *imprescindible* (y aun en la combinación de las tres primeras letras *imp* y la metátesis *imper* por *impre*). Nada queda al azar, todo está medido para converger en el final del suspense que afecta retrospectivamente a todo el poema.

Y es ahora, una vez desentrañada la estructura de esta segunda parte, cuando podemos valorar mejor la cita de Neruda, (… *aquí me tienes* […] / *volviendo a ti*, castaña despeinada). Al igual que en el soneto del escritor chileno («Mi fea, eres una castaña despeinada, / mi bella, eres hermosa como el viento…»), Miguel d'Ors ha construido su poema sobre ese vaivén entre lo positivo y lo negativo[23] con una diferencia de grado muy relevante: ha cargado, implacable, las tintas sobre los defectos de la bella, «toda problemas», y solo al final de la composición ha incluido el adjetivo que imprime un sorprendente giro al poema con la contundencia de su declaración de amor: *imprescindible* / *ternura de mis días*. Cuando llegamos al término del viaje nos damos perfecta cuenta de cómo se nos ha llevado por derroteros abiertamente antirrománticos hacia un fin de trayecto romántico.[24] Excelente artesano, muy consciente de las herramientas con que moldear la materia de las palabras, las creaciones de Miguel d'Ors nos retan a descubrir los entresijos que le han llevado a manipular los recursos del lenguaje para hacerlo entrar en los confines del arte. Si en *Es doloroso estar tras el poema* se quejaba de lo fatigoso de «sostener la magia / justo por lo que tiene / de mecanismo y de monotonía (…) / viendo el verso por dentro», nosotros hemos de agradecerle que nos permita disfrutarlo a medida que vamos captando «el reverso del prodigio»,[25] el modo en que ha conseguido, con exquisita técnica, disimular su dominio del oficio.[26]

BIBLIOGRAFÍA

Cadelo, Ángel, y Ángel Esteban (1995), *Miguel d'Ors y los bachilleres del siglo XXI*, Pamplona, Eunsa.

D'Ors, Miguel (1975), *Ciego en Granada*, Pamplona, Editorial Gómez.

D'Ors, Miguel (1982), *Chronica*, Granada, Genil.

D'Ors, Miguel (1987), *Curso superior de ignorancia*, Murcia, Universidad de Murcia.

[23] Parece también obvio el eco del inicio del segundo cuarteto del soneto XX de *Cien sonetos de amor*: «Mi fea, ¿dónde están escondidos tus senos? / Son mínimos como dos copas de trigo» (Neruda, 1999: II, 866-867).

[24] El propio autor señala, a partir de 1975, una tendencia antirromántica: «la penúltima lírica española podría definirse como un romanticismo que no se atreve a decir su nombre» (D'Ors, 2010*b*: 311).

[25] El poema se incluye en su segundo libro, *Ciego en Granada*, que vio la luz en 1975.

[26] Es idea ya recogida en la contestación a la encuesta del antólogo en García Martín (1980: 128). Puede verse del mismo autor, uno de sus más acertados críticos, el capítulo recogido en su revisión de 1992 (67-71).

D'Ors, Miguel (1991), *La música extremada*, Sevilla, Renacimiento.

D'Ors, Miguel (1992), *Punto y aparte,* Granada, Comares.

D'Ors, Miguel (1993), *La imagen de su cara*, Granada, Comares.

D'Ors, Miguel (1994), *En busca del público perdido. Aproximación a la última poesía española joven (1975-1993)*, Granada, Impredisur.

D'Ors, Miguel (1998), «Luis García Montero, *El jardín extranjero*», *La aventura del orden (Poetas españoles del fin de siglo)*, Sevilla, Renacimiento.

D'Ors, Miguel (1999), *Hacia otra luz más pura*, Sevilla, Renacimiento.

D'Ors, Miguel (2001), *2001 (Poesías escogidas)*, Sevilla, Númenor.

D'Ors, Miguel (2005), *Sol de noviembre*, Sevilla, Númenor.

D'Ors, Miguel (2007), *Virutas de taller*, Valencina (Sevilla), Los libros del sitio.

D'Ors, Miguel (2010*a*), *Sociedad limitada*, Sevilla, Renacimiento.

D'Ors, Miguel (2010*b*), *Más virutas de taller [2004-2009]*, Valencina (Sevilla), Los libros del sitio.

D'Ors, Miguel (2014), «Francisco Brines, entre la nada y el engaño», *Lecturas (Poetas españoles contemporáneos)*, Sevilla, Renacimiento, 61-91.

D'Ors, Miguel (2015), *Todavía más virutas de taller [2009-2014]*, Valencina de la Concepción (Sevilla), Los libros del sitio.

Eire, Ana (2005), *Conversaciones con poetas contemporáneos*, Sevilla, Renacimiento.

García-Máiquez, Enrique, «Prólogo» a Miguel D'Ors (2001).

García Martín, José Luis (1980), *Las voces y los ecos*, Madrid, Júcar.

García Martín, José Luis (1992), «Miguel d'Ors y la nieve de Wyoming», *La poesía figurativa. Crónica parcial de quince años de poesía española*, Sevilla, Renacimiento, pp. 67-71.

Machado, Antonio, *Juan de Mairena, sentencias, donaires, apuntes y recuerdos de un profesor apócrifo (1936)*, ed. José María Valverde, Madrid, Castalia, 1972.

Neruda, Pablo, *Cien sonetos de amor* en *Obras completas. II: De «Odas elementales» a «Memorial de Isla Negra»: 1954-1964*, ed. y notas de Hernán Loyola; con el asesoramiento de Saúl Yurkievich; prólogo de Saúl Yurkievich, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 1999.