

MIGUEL D'ORS Y LA ESTÉTICA DE LA PEQUEÑEZ INMENSA¹

TOMO CIV · CUADERNO CCCXXIX · ENERO-JUNIO DE 2024

RESUMEN: En este artículo se propone el estudio de la estética de la pequeñez inmensa en la obra poética de Miguel d'Ors (Santiago de Compostela, 1946), uno de los más importantes poetas españoles contemporáneos. Se trata de un aspecto que ha permanecido constante a lo largo de su extensa trayectoria literaria y que, hasta el momento, no había recibido la atención de la crítica. A partir de una fugaz mención del término en *Los hijos del limo* de Octavio Paz, se intenta demostrar, mediante el análisis de un conjunto representativo de poemas entresacados de las diversas etapas poéticas del autor compostelano, que dicha estética supone un peculiar modo de percepción de la realidad (especialmente la realidad natural) a través del cual los elementos más pequeños o insignificantes de esta pueden adquirir, en su modesta y limitada naturaleza, una dimensión sublime o trascendente, bien como conjuro de la escisión del yo moderno, bien como manifestación de la grandeza divina.

Palabras clave: Miguel d'Ors; poesía; analogía; Romanticismo; yo escindido; franciscanismo.

MIGUEL D'ORS AND THE AESTHETICS OF IMMENSE SMALLNESS

ABSTRACT: This article sets out to explore the aesthetics of immense smallness in the poetic work of Miguel d'Ors (Santiago de Compostela, 1946), one of Spain's foremost contemporary poets. This is an aspect that has remained constant throughout his extensive literary career and which, until now, had not received critical attention. Taking as a point of departure a brief mention of the term in Octavio Paz's *Children of the Mire*, this paper attempts to demonstrate, through the analysis of a representative group of poems taken from the various poetic stages of the Galician author, that this aesthetics implies a peculiar way of perceiving reality

¹ Dedico este trabajo a la memoria de mi madre, Carmen Caballero Niño (1936-2020), pequeña e inmensa al mismo tiempo.

(especially natural reality) through which its smallest or most insignificant elements can acquire, in their modest and limited nature, a sublime or transcendent dimension, either as an imaginary redress of the modern split self or as a manifestation of divine grandeur.

Keywords: Miguel d'Ors; poetry; analogy; Romanticism; split self; franciscanism.

LA obra poética de Miguel d'Ors (Santiago de Compostela, 1946) puede considerarse, por su singularidad, calidad, coherencia y capacidad de influjo, como una de las más relevantes en el panorama de la lírica española del último medio siglo². Perteneciente, por cronología vital y bibliográfica, a la tercera generación poética de posguerra (también conocida como «generación del 70» o «generación del 68»)³, d'Ors dio cumplida prueba de su radical independencia ideológica y estética desde la publicación de su primer libro, *Del amor, del olvido*, en 1972⁴. Lo hizo, por un lado, alejándose tanto de los presupuestos filomarxistas y antifranquistas de una buena parte de la poesía social, aún vigente pero ya en declive cuando compone, allá por 1966

² Esta valoración es compartida por críticos y poetas como, por ejemplo, José Luis García Martín, quien opina que, «[t]ras el tono menor de la mayoría de sus poemas se esconde la sabiduría, la hondura y el rigor de uno de los poetas mayores de estos últimos años» («Miguel d'Ors y la nieve de Wyoming» [Reseña de *La música extremada*], en *La poesía figurativa. Crónica parcial de quince años de poesía española*, Sevilla, Renacimiento, 1992, págs. 67-71 [p. 71]), o Enrique García-Máiquez, para quien la obra poética miguelorsiana es una de «las más intensas, interesantes, auténticas e influyentes del último cuarto del siglo XX» («El inmenso columpio» [Reseña de *Átomos y galaxias*], *Turia*, núm. 108, 2013, págs. 442-444 [p. 442]). Miguel d'Ors ha dado a las prensas, entre 1972 y 2021, quince libros de poemas. Las catorce primeras entregas fueron recopiladas en el volumen *Poemas completas 2019*, Sevilla, Renacimiento, 2019. La última, de muy reciente aparición, se titula *Viaje de invierno*, Sevilla, Renacimiento, 2021.

³ Juan José Lanz indica que a la «generación del 68» pertenecen «aquellos poetas que, nacidos en los primeros años de la posguerra, comienzan a darse a conocer en torno a la segunda mitad de los años sesenta y a lo largo de los años setenta» (*Nuevos y novísimos poetas: en la estela del 68*, Sevilla, Renacimiento, 2011, pág. 9).

⁴ Miguel d'Ors, *Del amor, del olvido*, Madrid, Rialp, Colección Adonais, 1972. El libro fue finalista del «Premio Adonais» en su edición de 1971.

y 1967, los poemas más tempranos de aquel primer libro, como de los principios antirrealistas que acompañaron la irrupción literaria de algunos de sus compañeros de generación –aquellos que, como Pere Gimferrer, Guillermo Carnero o Leopoldo María Panero fueron incluidos por el crítico catalán José María Castellet en su archifamosa antología *Nueve novísimos poetas españoles* (1970)⁵, y, por otro lado, decantándose por un intimismo neorromántico y elegíaco, paisajístico y cotidiano, tras el que a menudo alienta su profunda fe religiosa y con el que pretende dar particular testimonio lírico de su existencia: «En estas hojas queda / para siempre / escrito lo que soy y lo que he sido», afirmará el poeta en los versos finales de *Del amor, del olvido*⁶. Se trata de un intimismo que, dando prioridad a la autenticidad y a la fidelidad a sí mismo frente a la efímera novedad de la moda literaria del momento, se manifiesta en un lenguaje claro y sencillo cuidadosamente elaborado y a partir del cual, libro a libro, el poeta gallego irá ampliando sus temas, motivos, referentes, técnicas, registros y tonos a la par que reincidirá en los ya usados mediante nuevas variaciones, llegando de este modo a construir un personaje, una voz, una mirada y un universo poéticos singularmente únicos y reconocibles en el ámbito de la lírica española moderna.

La relevancia de la obra de d'Ors queda en buena medida refrendada por el hecho de que el autor compostelano ha sido incluido en varias de las más significativas antologías de poesía española contemporánea publicadas a lo largo de las últimas décadas⁷. Sin embargo, sorprende que, con honrosísimas

⁵ José María Castellet (ed.), *Nueve novísimos poetas españoles*, Barcelona, Barral Editores, 1970. El antirrealismo de los poetas españoles de la órbita novísima –incluidos o no en la antología de Castellet– es considerado por Ángel Luis Prieto de Paula, con su lucidez habitual, como una actitud propia de aquel momento: «muchos de los poetas que comenzaron a dar los primeros frutos en torno a 1965 juzgaban que la situación poética de su momento sufría una hipertrofia de realismo. De ahí que su actitud teórica partiera de una voluntad explícita de acabar con la referencialidad realista, en lo que atañe al nexo entre mundo y texto; y con la orientación psicologista, en lo concerniente al nexo entre texto y autor» (*Musa del 68: Claves de una generación poética*, Madrid, Hiperión, 1996, pág. 15).

⁶ M. d'Ors, *Del amor, del olvido*, pág. 74.

⁷ Como botón de muestra, citaré las siguientes obras por orden cronológico: José Luis García Martín, *Las voces y los ecos*, Madrid, Júcar, 1980; J. L. García Martín, *Treinta años de poesía española (1965-1995)*, Sevilla-Granada, Renacimiento-La Veleta, 1996; Miguel García-

excepciones⁸, esta notable presencia antológica no se haya visto acompañada cuantitativamente de un interés similar por parte de la crítica más o menos académica, que parece sentir cierto recelo a la hora de acercarse a la poesía migueladorsiana⁹. En este trabajo me propongo paliar modestamente esa des-

Posada, *La nueva poesía (1975-1992)*, Barcelona, Crítica, 1996; Juan José Lanz, *Antología de la poesía española 1960-1975*, Madrid, Espasa Calpe, 1997; Jesús García Sánchez (comp.), *El último tercio del siglo (1968-1998): Antología consultada de la poesía española*, Madrid, Visor, 1999; Araceli Iravedra, *Hacia la democracia: la nueva poesía (1968-2000)*, Madrid, Visor-Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2016. En este último volumen encontrará el lector, además, una excelente síntesis de las claves poéticas del autor (ver págs. 275-279).

⁸ La única (y breve) monografía existente hasta el momento sobre la poesía del autor gallego es la de Ángel Cadelo y Ángel Esteban, *Miguel d'Ors y los bachilleres del siglo XXI*, Pamplona, EUNSA, 1995. Resultan igualmente fundamentales los trabajos de Enrique García-Máiquez («2001, una odisea en el tiempo», prólogo a Miguel d'Ors, 2001 (*Poesías escogidas*), Sevilla, Ediciones Altair, Cuadernos de Poesía Númenor, 2001, págs. 7-30) y Ana Eire («Conversación con Miguel d'Ors», en *Conversaciones con poetas españoles contemporáneos*, Sevilla, Renacimiento, 2005, págs. 17-44; «Prólogo» a Miguel d'Ors, *El misterio de la felicidad: Antología poética*, Sevilla, Renacimiento, 2009, págs. 9-25; «Sin escape: El ser en la poética de Miguel d'Ors», en Cathy L. Jade y Christina Karageorgou-Bastea (eds.), *Poetics of Hispanism*, Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2012, págs. 119-33; «Aunque no lo parezca: la poesía amorosa de Miguel d'Ors», *Alba de América*, xxxii, núms. 60-61, 2012, págs. 158-75). Otras aproximaciones parciales, y no por ello menos interesantes, a la lírica migueladorsiana han sido llevadas a cabo por Emmanuel Le Vagueresse, «Entre identité et altérité dans quelques poèmes de Miguel d'Ors 'd'autres vies que la sienne'? (dans *Sociedad limitada*)», *Hispanística xx*, núm. 29, 2011, págs. 369-78; Teresa Choperena, «Poemas con nombre propio. El poema autorreferencial en la poesía española contemporánea: Miguel d'Ors y Javier Salvago», *Analecta Malacitana*, núm. 35, 2013, págs. 93-106; José Andújar Almansa, «*Politically incorrect* (Miguel d'Ors y Luis Alberto de Cuenca)», *Ínsula*, núms. 811-812, 2014, págs. 7-10; y Alberto del Río Noguerras, «Miguel d'Ors en la carretera, contra la infección sentimental», en María de los Ángeles Ezama Gil et alii (coords.), *La razón es Aurora: Estudios en homenaje a la profesora Aurora Egido*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2017, págs. 521-30.

⁹ No sucede lo mismo con la crítica periodística, ya que se cuentan por decenas las reseñas que han ido dando noticia puntualmente de la aparición de cada entrega poética del autor, especialmente a partir de la publicación de *Curso Superior de Ignorancia* (1987), libro que obtuvo el Premio Nacional de la Crítica de poesía castellana y que supuso, en gran medida, la consagración definitiva del poeta. Entre los críticos que más y mejor han analizado la poesía de d'Ors en sus reseñas periodísticas hay que destacar a José Luis García

concertante desatención crítica —a todas luces injustificada desde un punto de vista estrictamente literario— mediante el estudio de lo que me parece uno de los aspectos característicos de la lírica de Miguel d'Ors, un aspecto que aún permanece inexplorado y al que me referiré con la denominación de «estética de la pequeñez inmensa». La doble pregunta que me propongo contestar aquí es la siguiente: ¿en qué consiste esa estética y de qué modo se manifiesta en la obra lírica migueladorsiana? Trataré de articular mi respuesta en torno a tres ejes principales: en primer lugar, se localizará la referencia original concreta a dicha estética en la obra ensayística de Octavio Paz y se propondrá su adscripción a la tradición poética romántica; en segundo lugar, se examinará cómo lo pequeño, lo diminuto o lo aparentemente insignificante puede funcionar en la obra poética de d'Ors como vía o impulso hacia la transcendencia o hacia la fusión con la naturaleza y, en ese sentido, hacia la superación de la escisión del sujeto que caracteriza a la época moderna; finalmente, se expondrá cómo la mirada poética sobre lo pequeño revela también en la obra migueladorsiana una actitud franciscanista que se despliega tanto ética como estéticamente y que interpreta los aspectos más modestos de la realidad como manifestaciones de la grandeza divina.

LA ESTÉTICA DE LA PEQUEÑEZ INMENSA: UN INFINITO QUE CABE EN UNA MANO

El origen de esa peculiar fórmula designativa («estética de la pequeñez inmensa») ha de buscarse en uno de los ensayos más enjundiosos que se han escrito sobre la evolución de la poesía moderna desde el Romanticismo hasta el final de las vanguardias históricas: me refiero, en efecto, a *Los hijos del limo*, de Octavio Paz. Allí, al considerar las tensiones entre el cosmopolitismo y los diferentes regionalismos, entre el uso del lenguaje culto y el del lenguaje conversacional en el ámbito de la poesía moderna de Hispanoamérica, el poeta y

Martín y a José Luna Borge. A este último le debemos una reciente y generosa recensión del volumen *Poesías completas 2019* que ofrece un documentado y penetrante recorrido por la obra poética de Miguel d'Ors (J. Luna Borge, «Los mirlos de Miguel», *Tintas. Quaderni di letteratura iberiche e iberoamericana*, núm. 9, 2020, págs. 201-214).

crítico mexicano explicaba que el coloquialismo propio de la poesía postmodernista hispanoamericana había terminado imponiéndose a las tendencias cosmopolitas que dominaron la fase inicial del modernismo, y sostenía que, hacia 1915, «la poesía hispanoamericana se caracterizaba por su regionalismo o provincialismo, su amor por el habla de la conversación y su visión irónica del mundo y del hombre»¹⁰. Y poco después puntualizaba, desplazando su foco de atención del nuevo al viejo continente e introduciendo el concepto que aquí nos concierne: «En España el coloquialismo hispanoamericano se transformó en la reconquista de la riquísima poesía tradicional, medieval y moderna. En Antonio Machado y en Juan Ramón Jiménez predominó también la estética (y la ética) de la pequeñez inmensa: los universos caben en una copla»¹¹. Eso es todo: nada más vuelve a decirse en esa obra, me temo, al menos de una manera explícita, sobre la estética (y la ética) de la pequeñez inmensa. Quedémonos, pues, de momento, con los tres principales elementos que parecen caracterizarla en la apretada y elíptica formulación de Paz: su imbricación con la lírica tradicional española, su cristalización moderna en la obra de Antonio Machado y de Juan Ramón Jiménez, y, sobre todo, su particular modo de funcionamiento consistente en una operación retórica de condensación según la cual la inconmensurabilidad cósmica de los respectivos conjuntos de todo lo existente (los universos) puede trasvasarse a los reducidos límites de un modesto artefacto literario (una copla). Si queremos encontrar algunas pistas más que confirmen y esclarezcan las claves esenciales de esa singular estética debemos retrotraernos a otro ensayo que, con el

¹⁰ Octavio Paz, *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*, 3.^a ed., Barcelona, Seix Barral, 1990 [1974], pág. 200.

¹¹ Paz, *Los hijos del limo*, pág. 200. Para acabar de contextualizar la cita, cabría añadir que, tras la fugaz mención de la «estética de la pequeñez inmensa» en la que ubica a Juan Ramón Jiménez y a Antonio Machado, Paz indicaba que, como alternativa a las estéticas coloquialistas y popularistas, hubo jóvenes que optaron por vías simbolistas no exentas de conciencia clásica (como fue el caso de Alfonso Reyes) o por una poesía alejada de cualquier tipo de pintoresquismo (como fue la de Jorge Guillén), aunque la senda más radical sería aquella que, iniciada por Vicente Huidobro, propuso un nuevo cosmopolitismo, «ya no emparentado con el simbolismo, sino con la vanguardia francesa de Apollinaire y Reverdy» (pág. 201). Con sus libros *Ecuatorial* y *Poemas árticos*, ambos publicados en Madrid en 1918, el poeta chileno inauguraba la vanguardia en lengua española (Paz, ob. cit., pág. 201).

título de «El caracol y la sirena», el escritor mexicano dedicara a la poesía de Rubén Darío:

En el *Poema del otoño*, una de sus grandes y últimas composiciones, se unen los dos ríos que alimentan su poesía: la meditación ante la muerte y el erotismo panteísta. El poema se presenta como variaciones sobre el viejo y gastado tema de la brevedad de la vida, la flor del instante y otros lugares comunes; al final, el acento se vuelve más grave y desafiante: ante la muerte el poeta no afirma su vida propia sino la del universo. En su cráneo, como si fuese un caracol, vibran la tierra y el sol; la sal del mar, savia de sirenas y tritones, se mezcla a su sangre; morir es vivir una vida más vasta y poderosa. [...] La unidad es siempre dos. Por eso su emblema, como lo vio Juan Ramón Jiménez, es el caracol marino, silencioso y henchido de rumores, infinito que cabe en una mano. Instrumento musical, resuena con un *incógnito acento*; talismán, Europa lo ha tocado *con sus manos divinas*; amuleto erótico, convoca a *la sirena amada del poeta*; objeto ritual, su ronca música anuncia el alba y el crepúsculo, la hora en que se juntan la luz y la sombra. Es el símbolo de la correspondencia universal¹².

Para que se entienda en su justa medida el fragmento anterior es necesario tener presentes, en primer lugar, los versos rubendarianos del «Poema del otoño» que glosa Octavio Paz¹³, y, en segundo lugar, el soneto «Cara-

¹² Octavio Paz, «El caracol y la sirena», *Revista de la Universidad de México*, núm. 4, diciembre 1964, pp. 4-15 (p. 15) [cursivas en el original]. El trabajo fue posteriormente incluido en *Cuadrivio*, 3.^a ed., México, Joaquín Mortiz, 1976 [1965], págs. 9-65 (págs. 63-64). En otro de los ensayos de este libro, concretamente en el dedicado al poeta mexicano Ramón López Velarde, de cuya obra se nos dice que «parte de su interés apasionado por las cosas y los hombres, en particular por todo aquello que la poesía tradicional había juzgado insignificante o trivial» (pág. 128), también se hace una fugaz alusión a la «pequeñez inmensa» al comentar brevemente el poema «Todo»: «Su voz 'sonámbula y picante' es la voz criolla de la canela (admirable definición de su poesía y del lugar que ocupa en la tradición de nuestra lengua: pequeñez inmensa)» («El camino de la pasión (Ramón López Velarde)», en *Cuadrivio*, págs. 67-130 [pág. 128]).

¹³ Éstas son las estrofas en cuestión: «[...] Pues aunque hay pena y nos agravia / el sino adverso, / en nosotros corre la savia / del universo. // Nuestro cráneo guarda el vibrar / de tierra y sol, / como el ruido de la mar / el caracol. // La sal del mar en nuestras venas / va a borbotones; / tenemos sangre de sirenas / y de tritones» (Rubén Darío, *Poesía*, pról.

col»¹⁴, una composición de índole metapoética precisamente dedicada por Darío a Antonio Machado y posteriormente referida por Juan Ramón Jiménez en la caricatura lírica que este realizara sobre el gran escritor nicaragüense¹⁵. El implícito vínculo señalado por Paz entre los dos textos es ciertamente penetrante y apunta al sustrato simbolista de ambos poemas. El denominador común entre los dos es el caracol marino, y este es a su vez,

Á. Rama, ed. E. Mejía Sánchez, Caracas, Fundación Biblioteca Ayacucho, 1977, págs. 363-367 [pág. 367]). El poema abre el libro *Poema del otoño y otros poemas* (1910).

¹⁴ Así reza el soneto: «En la playa he encontrado un caracol de oro / macizo y recamado de las perlas más finas; / Europa le ha tocado con sus manos divinas / cuando cruzó las ondas sobre el celeste toro. // He llevado a mis labios el caracol sonoro / y he suscitado el eco de las dianas marinas, / le acerqué a mis oídos y las azules minas / me han contado en voz baja su secreto tesoro. // Así la sal me llega de los vientos amargos / que en sus hinchadas velas sintió la nave Argos / cuando amaron los astros el sueño de Jasón; // y oigo un rumor de olas y un incógnito acento / y un profundo oleaje y un misterioso viento... / (El caracol la forma tiene de un corazón)» (Rubén Darío, *Poesía*, ob. cit., págs. 289-290). Es el poema xxix de *Cantos de vida y esperanza. Los cisnes y otros poemas* (1905).

¹⁵ Transcribo a continuación el breve pasaje del texto juanramoniano aludido por Paz: «Lo vi mucho tomando, con su whisky, mariscos. Él mismo tenía algo de gran marisco náufrago. Y, sin duda, su instrumento sonoro favorito era el caracol. Su poesía, ¿no es una cantata de caracol y lira? ...y oigo un rumor de olas y un incógnito acento... Mucho mar hay en Rubén Darío, mar pagano» (Juan Ramón Jiménez, «Rubén Darío (1940)», en *Españoles de tres mundos. Viejo mundo, nuevo mundo, otro mundo. (Caricatura lírica) (1914-1940)*, 2.ª ed., Buenos Aires, Losada, 1958 [1942], págs. 40-44 (pág. 41) [cursivas en el original]). La predilección de Darío por A. Machado y J. R. Jiménez, los dos poetas andaluces que Paz asocia con la estética de la pequeñez inmensa, queda patente en una carta enviada por el poeta nicaragüense a Juan Ramón el 16 de junio de 1903: «Hay poetas nuevos que anuncian mucha belleza, y sueñan y dicen bellamente su soñar. Y entre ellos, dos, que quiero y prefiero: Antonio Machado y V., mi amable Jiménez» (Juan Ramón Jiménez, *Mi Rubén Darío (1900-1956)*, ed. Antonio Sánchez Romeralo, Moguer, Fundación Juan Ramón Jiménez, 1990, pág. 97). Apenas dos años después, en 1905, el poeta nicaragüense se reafirmaría en sus devociones por los dos autores andaluces en un artículo sobre los «Nuevos poetas de España»; allí considera a Juan Ramón Jiménez como el más sutil y sentimental de estos (pág. 419), y del autor de *Soledades* escribirá lo que sigue: «Antonio Machado es quizá el más intenso de todos. La música de su verso va en su pensamiento. Ha escrito poco y meditado mucho. Su vida es la de un filósofo estoico. Sabe decir sus ensueños en frases hondas. Se interna en la existencia de las cosas, en la naturaleza» (Rubén Darío, «Nuevos poetas de España», en *Obras completas*, vol. I, Madrid, Afrodísio Aguado, 1950, págs. 413-20 [pág. 414]).

efectivamente, el símbolo de la correspondencia universal, es decir, de la tácita interconexión de todos los elementos del universo, entre los cuales se trazan analogías invisibles que los poetas pueden percibir y revelar: la aparente disparidad (tierra y aire, mar y fuego, luz y sombra, vida y muerte) oculta una secreta unidad. El caracol marino es, por extensión, el símbolo de la poesía, un instrumento sonoro que en el último verso del soneto de *Cantos de vida y esperanza* adquiere la forma de un corazón (sentimiento, emoción) y que en el «Poema del otoño» es el término de comparación del cráneo humano (pensamiento, reflexión), y que en ambos casos, pese a sus reducidas dimensiones, deviene en caja de resonancia cósmica¹⁶. Al definirlo como un «infinito que cabe en una mano», Paz lo está convirtiendo también en un perfecto ejemplo de lo que, varios años más tarde, denominará como «estética de la pequeñez inmensa», según la cual, como ya vimos, «los universos caben en una copla». Ambas formulaciones, muy próximas la una a la otra tanto sintáctica como semánticamente, remiten al tercero de los versos de «Auguries of Innocence» del poeta romántico inglés William Blake, poema del que reproduzco su célebre primera estrofa:

To see a World in a Grain of Sand
 And a Heaven in a Wild Flower
 Hold Infinity in the palm of your hand
 And Eternity in an hour¹⁷

¹⁶ Así explica Paz la equivalencia entre el poema —que, como el caracol, es una «secuencia en espiral»— y el universo: «La poesía es una de las manifestaciones de la analogía; las rimas y las aliteraciones, las metáforas y las metonimias, no son sino modos de operación del pensamiento analógico. El poema es una secuencia en espiral y que regresa sin cesar, sin regresar jamás del todo, a su comienzo. Si la analogía hace del universo un poema, un texto hecho de oposiciones que se resuelven en consonancias, también hace del poema un doble del universo. Doble consecuencia: podemos *leer* el universo, podemos *vivir* el poema» (Paz, *Los hijos del limo*, pág. 86). Cathy L. Jade opina en su espléndido estudio sobre la obra de Darío que el caracol del soneto homónimo ha de identificarse «con el gran corazón del mundo, cuyo pulso se siente en el ritmo del océano» (*Rubén Darío y la búsqueda romántica de la unidad: el recurso modernista a la tradición esotérica*, trad. Guillermo Sheridan, México D. F., Fondo de Cultura Económica, 1986, pág. 93).

¹⁷ *The Complete Poetry and Prose of William Blake*, ed. David V. Erdman, Berkeley / Los Angeles / London, University of California Press, 2008, p. 490. Fernando Castanedo ha

Esos cuatro versos, en los que se registra la posibilidad de detectar lo universal en lo particular y de acceder a lo invisible e infinito a través de lo sensible y finito mediante el poder visionario de la imaginación, sintetizan de modo preciso la estética de la pequeñez inmensa y la insertan, por tanto, dentro de los parámetros de la tradición poética romántica, tradición que será continuada, con sus oportunos matices, por poetas que participaron del espíritu simbolista como los mencionados Darío, Machado y Jiménez, y que llega hasta la tercera década del siglo XXI de la mano de Miguel d'Ors. La segunda estrofa de «Es una cosa extraña...», un poema de su segundo libro, *Ciego en Granada* (1975), puede servirnos como un ejemplo altamente ilustrativo de la estética que aquí nos ocupa:

Es una cosa extraña ser poeta;
 es sorprender al niño en los ojos del viejo,
 es oír los clamores del bosque en la semilla,
 adivinar que hay una primavera dormida
 bajo cada nevada,
 partir el pan y ver los segadores¹⁸.
 (PC 559)

La singularidad del poeta reside, como puede observarse, en su capacidad para aguzar los sentidos y traspasar los límites de la percepción común. Ser poeta,

traducido esos cuatro versos del siguiente modo: «El ver un mundo en un grano de arena / y un cielo en la florecilla del campo / sostener lo infinito en la palma de la mano / y poseer lo eterno en una hora apenas» (William Blake, *Augurios de inocencia*, ed. y trad. F. Castanedo, Madrid, Cátedra, 2020, pág. 115). No anda demasiado lejos de las formulaciones pacianas ni de los versos de Blake el poema XII de *Eternidades* de Juan Ramón Jiménez: «Tú, lo grande, anda, descansa / en honor de lo pequeño; / que su mundo está en su hora / y tu hora es el universo» (*Eternidades. Verso (1916-1917)*, Madrid, Tip.-Lit. A. de Ángel Alcoy (S. en C.), 1918, pág. 29).

¹⁸ Miguel d'Ors, *Poésias completas 2019*, Sevilla, Renacimiento, 2019, pág. 559. A no ser que se indique lo contrario, de aquí en adelante todas las referencias a cualquier poema incluido en alguno de los catorce primeros libros de d'Ors remitirán a esta edición y solo se hará constar entre paréntesis las siglas PC seguidas del número de página correspondiente. Aquellas que, por su parte, remitan al último libro del autor, *Viaje de invierno*, Sevilla, Renacimiento, 2021, utilizarán las siglas VDI seguidas igualmente del número de página.

tal como queda planteado en esos versos, supone la aplicación de una mirada abarcadora, transcendental y analógica que supere las habituales coordenadas espacio-temporales y vea cada objeto, por minúsculo que este sea, como parte de un todo, de un universo articulado como una red de correspondencias en el que cada cosa y cada ser solo puede ser entendido relacionalmente y nunca de manera aislada: por eso el furtivo fulgor de la infancia aún puede localizarse en los fatigados ojos del anciano¹⁹; la diminuta y silente semilla encierra la rumorosa frondosidad del bosque²⁰; la nevada invernal oculta la primavera en ciernes gestándose bajo la tierra helada²¹; el pan no llegaría a nuestras manos sin el trabajo de los que previamente cosecharon el trigo²². En sus *Meditaciones del Quijote*, Ortega y Gasset nos ofreció, casi sin quererlo, una concisa definición de la estética de la pequeñez inmensa practicada por

¹⁹ Para el poeta romántico inglés Samuel Taylor Coleridge, una de las características del genio era precisamente el poder trasladar la vigorosa sensibilidad infantil a los dominios de la edad adulta, aplicando de ese modo el sentido de maravilla y novedad del niño a una realidad cotidiana que la rutina de los años ha acabado volviendo anodina. Véase S. T. Coleridge, *Biographia Literaria*, ed. G. Watson, London, Dent & Sons, 1962 [1817], pág. 49.

²⁰ En el imprescindible «Epílogo» de su antología *Punto y aparte*, Miguel d'Ors confiesa que la segunda estrofa del poema «revela en cierto momento la influencia del maravilloso 'The Seed Shop' de Muriel Stuart» (M. d'Ors, *Punto y aparte (1966-1990)*, Granada, Comares, La Veleta, 1992, págs. 205-217 [pág. 207]). No puede haber duda de que ese momento corresponde exactamente al tercer verso de la estrofa («es oír los clamores del bosque en la semilla»), que recrea libremente el verso final del poema de Stuart («And in my hand a forest lies asleep»). Véase Muriel Stuart, *Poems*, London, William Heineman, 1922, pág. 1. Esa imagen del bosque que yace dormido en la mano que sostiene un puñado de semillas es otro ilustrativo ejemplo de la estética de la pequeñez inmensa.

²¹ D'Ors admite, en el citado «Epílogo» de *Punto y aparte*, que «[l]o de la primavera dormida bajo la nevada estaba [...] prefigurado en 'La canción de la esperanza' que escribí el 7 de marzo [de 1969]» (pág. 207). «La canción de la esperanza», recogida originalmente en su libro casi clandestino —se publicó en una edición no venal— *Canciones, oraciones, panfletos, impoemas, epigramas y ripios, o cajón de sastre donde hallará todo cuanto deseara el lector amigo, y el no tanto sobradas razones para seguir en sus trece* (1990), ahora felizmente incluido en sus *Poesías completas*, dice así: «Debajo de la nevada / está naciendo el verano. // Espera. Dame la mano / y no me preguntes nada» (PC 397).

²² M. d'Ors señala, en el mismo lugar, que «[l]a frase sobre el pan y los segadores tiene indudable parentesco con la canción que compuse en febrero de 1969 sobre ese mismo tema» (*Punto y aparte*, pág. 207). Se refiere a «La canción del pan», que también formó parte, ini-

Miguel d'Ors: «La intuición de los valores superiores fecunda nuestro contacto con los mínimos, y el amor hacia lo próximo y menudo da en nuestros pechos realidad y eficacia a lo sublime. Para quien lo pequeño no es nada, no es grande lo grande»²³. Ver lo grande en lo pequeño, sostener el infinito en la palma de la mano, condensar los universos en una copla: estas tres maneras distintas de referirse a la estética (y, en cuanto que visión del mundo, la ética) de la pequeñez inmensa la sitúan, como acierta a apuntar Ortega, en el territorio de lo sublime, que, para el pensador español, es, precisamente, el rasgo distintivo del romanticismo: «El vocablo “sublime”, que en su etimología significa ‘lo que se halla en lo alto’, es tal vez el más frecuente en los libros románticos. Es, desde luego, la marca del romanticismo, que nos permite reconocer la especie en los individuos más opuestos»²⁴. En cualquier caso, debe insistirse en el hecho de que a d'Ors, como a Ortega, la sublimidad que más le interesa es aquella que toma como punto de partida los aspectos más pequeños y aparentemente insignificantes de la realidad.

LA SUBLIMIDAD DE LO PEQUEÑO: CONTRA LA ESCISIÓN DEL YO

Thomas Weiskel, en su ya clásico estudio sobre lo sublime romántico, sostiene que la característica fundamental de la sublimidad reside en la posibilidad de que el hombre trascienda su condición humana, tanto en el sentimiento como en la palabra²⁵. En «Acércate a este canto», un poema

cialmente, de *Canciones, oraciones, panfletos...* (1990): «Al salir de Benavente, / mujeres en el trigal. // Al entrar en Villalpando, / ¡qué amargo me supo el pan!» (PC 397).

²³ José Ortega y Gasset, *Meditaciones del Quijote* (1914), en *Obras completas*, tomo I (1902-1916), 7.ª ed., Madrid, Revista de Occidente, 1966 [1946], pág. 322.

²⁴ J. Ortega y Gasset, «Cuaderno de bitácora» (1927), *Obras completas*, tomo II, El Espectador (1916-1934), 6.ª ed., Madrid, Revista de Occidente, 1963 [1946], págs. 595-605 (pág. 602). El propio Miguel d'Ors dedicó a esta cuestión un breve pero interesante apartado, titulado «El Romanticismo y la fascinación por ‘lo sublime’», en el prólogo de su antología *La montaña en la poesía española contemporánea*, Barcelona, Ediciones Internacionales Universitarias, 1996, págs. 25-30.

²⁵ Esa es, de hecho, la frase con la que da comienzo a su libro: «The essential claim of the sublime is that man can, in feeling and in speech, transcend the human» (Thomas Weiskel,

de *Codex 3* (1981), podemos observar ese movimiento hacia lo alto, hacia el lugar de lo sublime:

Acércate a este canto,
 tú que te estás muriendo de anónimo y mentira,
 prisionero del gris y los relojes
 y el plástico y el cuánto;
 acércate a este canto, tú que buscas
 unas migajas de verdad, un poco
 de viento no fichado y envasado,
 algo que te ilumine en la memoria;
 acércate a este canto, hunde tus brazos
 aquí, en la sencillez del agua o de la hierba,
 olvídate en el tibio olor de los establos,
 aspira, mira, toca, muerde fruta rebelde
 y deja que tu oscuro corazón se levante
 con el vuelo de una torcaz y que se pierda
 en la pureza azul de la mañana.

(PC 547)

El texto se articula, en un principio, como una invitación por parte del poeta a que el lector halle reparación, a través del «canto» o poema que aquel le ofrece, a los efectos perniciosos derivados del trasiego cotidiano en el espacio opresivo, utilitario y corruptor de la civilización urbana. Para ello, el poema le brindará la posibilidad de habitar, imaginariamente, un mundo natural (y rural) más propicio para la verdad, la libertad, el bien y la felicidad. Este conflicto entre un entorno urbano alienante y un entorno natural y rural idealizadamente puro es un tema fundamental que recorre de principio a fin la obra miguelorsiana y que tiene una evidente raigambre romántica de origen rousseauiano²⁶. Se trata de un conflicto, en realidad, que revela la

The Romantic Sublime: Studies in the Structure and Psychology of Transcendence, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1986 [1976], pág. 3).

²⁶ La contraposición entre naturaleza y civilización, entre el hombre salvaje y el hombre civilizado, la expone con elocuencia Rousseau en su *Discurso sobre el origen y los fundamentos de la desigualdad entre los hombres* (1755): «Lo que la reflexión nos enseña sobre todo eso,

naturaleza escindida del yo moderno y que en «Acércate a este canto» puede apreciarse al contemplar la posibilidad de que el «tú» lector al que se dirige el yo poético se entienda como un desdoblamiento de este último. Más adelante, cuando nos ocupemos de la veta franciscanista de su poesía, tendremos ocasión de comprobar cómo la vía religiosa puede constituirse en hilo suturador de dicha escisión —d'Ors es un poeta militantemente católico—, pero lo que cabe poner aquí de relieve es que la reiterada exposición de la herida —de la separación entre el yo y el mundo, entre el yo consuetudinario y el yo soñado, entre la razón y el corazón— a lo largo de su obra no hace sino señalar, por una parte, el carácter inextinguible del anhelo de ser uno con él mismo y con el mundo²⁷, y, por otra parte, la imposibilidad de encontrar una

la observación lo confirma plenamente: el hombre salvaje y el hombre civilizado difieren de tal modo por el corazón y por las inclinaciones, que aquello que constituye la felicidad suprema de uno reduciría al otro a la desesperación. El primero sólo disfruta del reposo y de la libertad, sólo pretende vivir y permanecer ocioso, y la ataraxia misma del estoico no se aproxima a su profunda indiferencia por todo lo demás. El ciudadano, por el contrario, siempre activo, suda, se agita, se atormenta incesantemente buscando ocupaciones todavía más laboriosas; trabaja hasta la muerte, y aun corre a ella para poder vivir, o renuncia a la vida para adquirir la inmortalidad; adula a los poderosos, a quienes odia, y a los ricos, a quienes desprecia, y nada excusa para conseguir el honor de servirlos; alábase altivamente de su protección y se envanece de su bajeza; y, orgulloso de su esclavitud, habla con desprecio de aquellos que no tienen el honor de compartirla. ¡Qué espectáculo para un caribe los trabajos penosos y envidiados de un ministro europeo! ¡Cuántas crueles muertes preferiría este indolente salvaje al horror de semejante vida, que frecuentemente ni siquiera el placer de obrar bien dulcifica!» (Jean-Jacques Rousseau, *Discurso sobre el origen de la desigualdad entre los hombres*, trad. Ángel Pumarega, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1999 [Fecha de la consulta: 5/1/2022], disponible en <http://www.cervantesvirtual.com/obra/discursosobre-elorigen-de-la-desigualdad-entre-los-hombres--o/>). Lilian R. Furst ha señalado la influencia que nociones rousseauianas como las de «la vida sencilla» o «el buen salvaje» tuvieron en la obra y en los proyectos utópicos de algunos poetas románticos ingleses como Coleridge, Southey o Blake (*Romanticism*, 2.ª ed, London, Methuen, 1976, pág. 34).

²⁷ Este anhelo volvemos a encontrarlo claramente formulado en la segunda parte del poema «Manzanos florecidos en las frescas praderas...», de *Ciego en Granada* (1975): «No, no es el fragilísimo cristal de esta ventana, / no es esta fina rama de ciruelo / lo que a mí me separa de esa hora / feliz; es que no puedo / ser uno con la vida, es que yo nunca / me he estrechado bastante contra tu pecho, oh mundo» (PC 557); y también en las dos últimas estrofas de la segunda de las «Elegías de Cotobade», de *Chronica* (1982), en las que incluso

solución definitiva al problema. Volviendo al poema que nos ocupa, lo que nos interesa considerar en relación con la estética de la pequeñez inmensa es el modo en el que el movimiento de elevación hacia lo sublime se produce a través de elementos naturales y rurales básicos y sencillos –la sencillez es, desde su primer libro, y como se verá más adelante, una cualidad importantísima en el universo poético miguelorsiano, en su doble vertiente estética y moral– como el viento, el agua, la hierba, el olor de los establos o la sensual delectación en una manzana²⁸, esa «fruta rebelde» (v. 12) que, dándole la vuelta al episodio bíblico de la expulsión del Edén, propiciará el reingreso nostálgico –se busca «algo que te ilumine en la memoria» (v. 8)– en el soñado paraíso²⁹. Finalmente, será la contemplación de una humilde ave común –una paloma torcaz– la que habilitará que el «oscuro corazón» (v. 13) levante el vuelo con ella y termine perdiéndose «en la pureza azul de la mañana» (v. 15). El sujeto lograría trascender los límites de su condición humana disolviéndose en el luminoso cielo matinal, es decir, alcanzando la deseada fusión con el mundo y, de paso, consigo mismo. Y lo hace, como indicaba Weiskel con respecto a las experiencias de sublimidad, tanto en el sentimiento (ese «corazón oscuro» que alza el vuelo) como en la palabra (el «canto» que se erige en vehículo verbal de la transcendencia).

se repite el verso que sirve de título al poema anterior: «Cuántas veces ahora mi corazón os busca, / carballeiras de cobre, brumosas lejanías, / manzanos florecidos en las frescas praderas, / noches estremecidas por el rastro del lobo; // cuántas veces ahora mi corazón os busca / a tientas por la triste madurez de mis cosas, / colmena numerosa, pájaros matutinos, / infancia, verdadera patria de los humanos» (PC 492).

²⁸ La sensual invitación a aprehender la manzana de un modo total que encontramos en el verso 12 se lleva a cabo mediante una gradación de intensidad ascendente que recuerda nuestra poesía áurea y que nos ofrece un sutil y efectivo recorrido por los cinco sentidos: «aspira» (olfato), «mira» (vista), «toca» (tacto) y «muerde» (tacto, gusto y, si como suponemos, la fruta es crujiente, también oído).

²⁹ Las manzanas de la infancia gallega protagonizan, en este mismo sentido, el hermoso poema «Aquel sabor», que se incluye en la penúltima entrega poética de Miguel d'Ors hasta la fecha: *Manzanas robadas* (2017). En su estrofa final, de la que se extrae el título del poema y el del poemario, observamos cómo los versos acaban adquiriendo –al igual que sucede en «Acércate a este canto»– un carácter metapoético: «Quizás aquel sabor es lo que voy / buscando en cada instante de la vida / ahora que todo sabe a gris reglamentario / y las cosas no son más que las cosas; / quizás escribir versos solo sea / otra manera de robar manzanas» (PC 43).

En «Huida», otro poema de *Codex 3*, se nos ofrece una nueva versión del mismo conflicto interno del yo poético a través de la confrontación entre ciudad y naturaleza:

Ya gris de municipios y de cuatros,
de luces que dan gritos, de palabras
maniatadas, y lunes, y prohibidos,
adiós, emprendo el vuelo, me levanto
sobre el humo de plomo de los tantos por ciento.
Vientos, vientos salvajes
que traspasen mi cuerpo, olas rompiendo
contra mi corazón incalculables
y mi sangre un galope de caballos de fuego.
(PC 534)

El color gris –otra constante simbólica en el universo lírico de Miguel d’Ors, habitualmente portadora de una valencia connotativa de signo negativo que suele ir asociada a la rutina, a la tristeza, al sentimiento de vacío y a la monotonía³⁰– se utiliza esta vez para caracterizar el efecto vampirizador del espacio urbano contemporáneo sobre el espíritu del yo poético. La ciudad se nos muestra como un ámbito dominado por la razón tecno-científica propia de la modernidad capitalista, aquí representada por la presencia de los números («cuatros», v. 1; «tantos por ciento», v. 5), del mismo modo que en «Acércate a este canto» el «tú» al que se dirigía el yo poético era «prisionero del gris y

³⁰ Miguel d’Ors es un gran conocedor del modernismo y, además, es uno de los más destacados especialistas en la obra de Manuel Machado, a la que le he dedicado numerosos trabajos, recogidos, en su mayoría, en el libro *Estudios sobre Manuel Machado*, Sevilla, Renacimiento, 2000. No resultaría demasiado aventurado suponer que esta presencia constante del color gris en su obra poética es un guiño a la poesía simbolista en general y, en particular, al poema «El jardín gris» del mayor de los Machado, incluido en su libro *Alma* (1902). D’Ors ha reconocido que «El jardín gris» es uno de los poemas que más le gustan del autor sevillano –lo califica como «joya simbolista»–, y que «el clima de desolación, esterilidad y vacío [...] es su verdadero tema» (Miguel d’Ors, *Virutas de taller*, Valencina (Sevilla), Los Papeles del Sitio, 2007, págs. 147-148). El lector hallará un documentado análisis del poema de M. Machado en el libro de Rafael Alarcón Sierra, *Entre el modernismo y la modernidad: la poesía de Manuel Machado (Alma y Caprichos)*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 1999, págs. 101-111.

los relojes / y el plástico y el cuánto» (vv. 3-4). Es un entorno contaminado lumínica y acústicamente (la conseguida imagen sinestésica de las «luces que dan gritos» nos puede hacer pensar en las sirenas de las ambulancias, de los vehículos de la policía o de los coches de bomberos), aunque la polución es también atmosférica y, sobre todo, moral («el humo de plomo de los tantos por ciento», v. 5)³¹. Además, por si esto fuera poco, la ciudad es retratada como un espacio de repeticiones anodinas y rutinarias donde el yo se halla privado de libertad de expresión y de acción («de palabras / maniatadas, y lunes, y prohibidos», vv. 2-3). El protagonista poético se planta ante ese conjunto de imposiciones y limitaciones, y, como en «Acércate a este canto», da forma a su deseo de huida mediante un movimiento de sublimación («adiós, emprendo el vuelo, me levanto», v. 4) que vuelve a culminar en la fusión del yo con la naturaleza (vv. 6-9). La diferencia con respecto al poema anterior estriba precisamente en que en «Huida» los elementos naturales no se muestran en un estado de paz y tranquila armonía próximo al del *locus amoenus*, sino que lo hacen en su expresión más violenta e intimidatoria, en consonancia con las clásicas concepciones de lo sublime postuladas por Edmund Burke o Immanuel Kant, especialmente con lo que este último llama «lo dinámicamente sublime»³². La desatada vehemencia de las fuerzas naturales (el viento

³¹ Nótese cómo la configuración sintáctica del quinto verso («sobre el humo de plomo de los tantos por ciento») da pie, con su ambigüedad, a una doble lectura del mismo: por un lado, una primera lectura de carácter algo más literal —y no exenta de un punto ecológico— en la que «los tantos por ciento» indicarían la causa de ese «humo de plomo», de lo cual se deduciría que el humo de color gris oscuro (literalmente, monóxido de carbono) sería consecuencia del *modus vivendi* contemporáneo gobernado por el criterio economicista del continuo crecimiento y representado metonímicamente por la ubicua presencia de los cálculos porcentuales; y, por otro lado, una segunda lectura como metáfora preposicional en la que «los tantos por ciento» serían el término real y «el humo de plomo» el término imaginario (es decir, el invisible y deshumanizado *ethos* mercantilista moderno es visibilizado imaginariamente como un elemento contaminante). En ambos casos, el complemento nominal «de plomo» añade a la nota cromática de la gama del gris con la que se describe el humo otras connotaciones negativas de frialdad y pesadez que enriquecen la fuerza expresiva del verso y subrayan aún más el contraste con el vuelo que emprende el protagonista poemático.

³² Burke define lo sublime como «la emoción más fuerte que la mente es capaz de sentir», y localiza su origen en «[t]odo lo que resulta adecuado para excitar las ideas de dolor y peligro, es decir, todo lo que es de algún modo terrible, o se relaciona con objetos terribles,

huracanado, las olas tempestuosas, el trepidante galope de los caballos) realza el anhelo de escape del protagonista y subraya el lado instintivo e irracional del yo escindido³³. Esto se observa, por una parte, en la agramaticalidad de la parte final del poema³⁴, donde encontramos tres oraciones y ningún verbo principal,³⁵ y, por otra parte, en la elección de las fórmulas adjetivales de esos cuatro últimos versos: frente a las palabras maniatadas y las prohibiciones

o actúa de manera análoga al terror» (Edmund Burke, *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*, trad. Menene Gras Balaguer, Madrid, Tecnos, 1997 [1757], pág. 29). Kant, por su parte, distingue entre «lo matemáticamente sublime», que tendría que ver con las ideas de grandiosidad, en términos de magnitud, y «lo dinámicamente sublime», que se relacionaría con la experiencia del poder desmedido de la naturaleza. El filósofo alemán aporta los siguientes ejemplos para explicar el funcionamiento de lo dinámicamente sublime: «Las rocas temerariamente suspendidas encima de nosotros y que amenazan con desplomarse, las nubes tormentosas que se acumulan en el cielo cargadas con rayos y truenos, los volcanes con toda su fuerza destructiva, los huracanes con la devastación que dejan tras sí, el ilimitado océano en toda su rebeldía, la catarata de un río poderoso y cosas semejantes, convierten en una pequeñez insignificante nuestra capacidad de resistencia, en comparación con su poder. Pero con sólo que nos encontremos en un lugar seguro su visión resulta tanto más atractiva cuanto más temible es. Llamamos a estos objetos sublimes porque elevan la fortaleza del alma por encima de su media habitual, y permiten descubrir en nosotros una capacidad de resistencia de un tipo muy diferente que nos da valor para poder medirnos con la aparente omnipotencia de la naturaleza» (Immanuel Kant, *Crítica del discernimiento*, ed. y trad. Roberto R. Aramayo y Salvador Mas, Madrid, Mínimo tránsito, Antonio Machado Libros, 2003 [1790], pág. 220).

³³ Resulta difícil ignorar en este poema los ecos de la rima LII de Bécquer: «Olas gigantes que os rompéis bramando...» (G. A. Bécquer, *Rimas y leyendas*, 22.ª ed., eds. Francisco López Estrada y M.ª Teresa López García-Berdoy, Madrid, Espasa Calpe, Col. Austral, pág. 115).

³⁴ Las transgresiones de las normas gramaticales empleadas como recursos de realce expresivo tienen su origen en las vanguardias históricas y son un elemento estilístico que puede localizarse en numerosos poemas de Miguel d'Ors. Es lo que, en el epílogo de su antología *Punto y aparte*, llama «dar tormento a la gramática para obligarla a cantar» (*Punto y aparte (1966-1990)*, Granada, Comares, La Veleta, 1992, págs. 205-206). Véase también lo que, a propósito del poema de César Vallejo «He almorzado solo ahora y no he tenido...», el autor tiene que decir sobre lo que él denomina la «Poética de las transgresiones» en *Virutas de taller*, págs. 155-158.

³⁵ De hecho, se produce una especie de gradación descendente en este sentido: en la primera oración (vv. 6-7), el verbo va en subjuntivo (traspasen); en la segunda oración (vv. 7-8), en gerundio (rompiendo); y en la tercera oración (v. 9) se prescinde de todo verbo.

de la vida municipal, la libertad de los vientos «salvajes»; frente al cálculo numérico de la razón instrumental tecno-científica, la imposibilidad de contabilizar las olas «incalculables» que se quisiera ver romper contra el corazón del protagonista; frente a la naturaleza anodina del transcurso rutinario de la semana laboral, el arrebató de la pasión encarnado en ese «galope de caballos de fuego» en que se ansía convertir la sangre propia. Sea como sea, este tipo de sublimidad dinámica, en términos kantianos, no es la más habitual en la obra poética miguelorsiana. Si la he destacado aquí, ha sido, en primer lugar, por su evidente relación temática con la composición que comenté anteriormente («Acércate a este canto»); en segundo lugar, porque confirma el importante papel que la naturaleza desempeña en la obra del autor compostelano, no solo como espacio de la dicha, sino como vehículo de transcendencia; y, en tercer lugar, porque, al contrastar con ella, ayuda a precisar con mayor exactitud los perfiles de la estética de la pequeñez inmensa.

Resultará útil, para tal fin, analizar el poema «No entraré en tus salones...», de *Ciego en Granada* (1975), que mantiene varios puntos de contacto con los dos textos anteriores y donde regresamos a un concepto de sublimidad que persigue la grandeza de lo pequeño:

No entraré en tus salones, confortable,
 tranquila residencia; no usaré tus seguros
 y cortos pasadizos;
 nunca reposaré en tu galería
 bajo el pálido rayo de sol del jubilado.
 Irremediablemente poeta, yo prefiero
 vivir a la intemperie,
 allá donde la vida siempre siga
 resultándome extraña;
 yo prefiero morder manzanas verdes,
 acariciar el tronco incalculable
 de un olivo, mirar pasar las nubes,
 mirar
 pasar
 las nubes:
 hermanarme
 con la magia de todo lo que existe

y aprender que es inmenso
 lo que puede decirnos cada hierba.
 (PC 558)

Como puede comprobarse, el poeta que protagoniza el poema comienza delineando con claridad cuál es su ámbito vital mediante un decidido rechazo. No se trata ahora del espacio urbano alienante que observamos en «Acércate a este canto» y en «Huida», sino de una «confortable, / tranquila residencia» (vv. 1-2) en la que la vida se reduce a un mero existir, cómodo e indolente, sí, pero también, como esos «seguros / y cortos pasadizos» (vv. 2-3), carente de sorpresa y aventura, y, como «el pálido rayo de sol del jubilado» (v. 5), desprovisto de fulgor e intensidad. Frente a ese entorno de burguesa placidez doméstica, el poeta sitúa su territorio en la intemperie y la extrañeza; la tensión entre lo interior y lo exterior revela una vez más el drama subjetivo del yo escindido, un drama cuya solución es intuitiva, de nuevo, a través de la comunión con la naturaleza. Como explica Rafael Argullol, «[e]l hombre, para la razón romántica, se siente escindido consigo mismo; pero la causa esencial de ello es que se halla escindido con respecto a la naturaleza. Nunca, creen los románticos, el hombre ha estado tan alejado del “estado natural” como en la época moderna»³⁶. La naturaleza es palpito vital y es extrañeza porque es percibida, al mismo tiempo, como algo ajeno y asombroso por la subjetividad escindida; para que deje de ser algo completamente ajeno al yo, para recuperar la unidad perdida, el poeta tiene que fundirse afectivamente con la otredad del mundo natural sin que este pierda su capacidad

³⁶ Rafael Argullol, *El Héroe y el Único: El espíritu trágico del Romanticismo*, Barcelona, Destino, 1990 [1982], pág. 312. A renglón seguido, advierte Argullol: «Sin embargo, no debe caerse en el frecuente error de confundir el canto romántico de la naturaleza. ‘Naturaleza’ –naturaleza saturniana– es, en el sentir romántico, fundamentalmente una instancia mítico-utópica que está mucho más presente en la subjetividad del poeta que en la realidad física exterior» (pág. 312). Creo que es en este sentido –y no solo en el de una mera nostalgia intimista– en el que hay que leer muchos de los poemas de carácter elegíaco en los que d’Ors rememora los paisajes rurales de su infancia gallega, así como aquellos otros en los que se idealiza, de una forma u otra, la sencilla vida del campo. Piénsese, por ejemplo, en «Memoria de unos robles» (PC 409-410), «Amandiño» (PC 410-411), «Alalá» (PC 451) o en «Elegías de Cotobade» (PC 491-493).

de asombro, su sentido de maravilla. D'Ors aporta varios ejemplos de cómo esa aspiración trascendente puede alcanzarse mediante una aprehensión sensual de la naturaleza: gusto, tacto y oído («morder manzanas verdes», v.10)³⁷; tacto («acariciar el tronco incalculable / de un olivo», vv. 11-12); y vista («mirar pasar las nubes», vv. 12-13). Resulta interesante reparar en dos aspectos que coinciden, respectivamente, con los dos poemas a los que nos hemos referido más arriba: por una parte, como en «Acércate a este canto», el motivo subvertido de las manzanas que suponen no la expulsión, sino el (re)ingreso en el paraíso; por otra parte, como en «Huida», la utilización del adjetivo «incalculable» —aplicado allí, en plural, a las olas, y aquí, en singular, al tronco de un olivo— implica la atribución a ese elemento natural de un valor —ético, estético, sentimental o, simplemente, ontológico— que está por encima de cualquier fría medición científica o cuantificación mercantilista. No debe pasar desapercibido tampoco el hecho de que la querencia del poeta por «mirar pasar las nubes» aparezca repetida en los versos 12 y 13³⁸, la segunda vez con una disposición tipográfica del verso escalonada y descendente a modo de caligrama que, por un lado, pretende simular la imagen de las nubes en el cielo y, por otro, contribuye a ralentizar el ritmo de la lectura para que este mimetice el carácter demorado de la observación. El escalonamiento del verso culmina justamente con el comienzo de la conclusión del poema, en la que se sintetiza el sentido del mismo y el de la estética de la pequeñez inmensa: «hermanarme / con la magia de todo lo que existe / y aprender que es inmenso / lo que puede decirnos cada hierba» (vv. 13-16). Ese es el destino «irremediable» del poeta que nos habla en «No entraré en tus salones...»: aspirar a restablecer el nexo con la naturaleza, a la manera romántica³⁹, en términos no positivistas ni científicos, sino mágicos o, lo que es lo

³⁷ Véase la nota 28.

³⁸ Esa referencia duplicada a la acción de mirar pasar las nubes puede hacer pensar en un guiño al poema de Baudelaire «L'étranger», también asentado en la intemperie y la extrañeza, cuyo diálogo final —recordémoslo— dice así: «—Eh! qu'aimes-tu donc, extraordinaire étranger? —J'aime les nuages... les nuages qui passent... là-bas... là-bas... les merveilleux nuages!» (Charles Baudelaire, *Petits Poèmes en prose (Le Spleen de Paris)*, ed. Henri Lemaitre, Paris, Garnier, 1980 [1869], pág. 12).

³⁹ Aquí parece d'Ors coincidir de nuevo, si no total, al menos sí parcialmente, con los planteamientos de Argullol: «El 'hombre romántico' siente una particular repugnancia hacia

mismo en ese contexto, poéticos, intuitivos o imaginativos; así, percibiendo la interconexión entre el microcosmos y el macrocosmos, entre lo pequeño y lo infinito, entre la hierba y el universo, se lograría suturar los dos labios de la herida de la subjetividad escindida.

Según Peter Otto, el concepto romántico de sublimidad insiste en la vía subjetivista abierta por Kant⁴⁰, pero revierte el orden de sus principales factores⁴¹. La razón ilustrada, incapaz de ir más allá de los confines del mundo natural, cederá el lugar preponderante a la imaginación, que sí será capaz de trascenderlos. Por tanto, dentro de los parámetros de la sublimidad romántica, será el absoluto fracaso de la facultad racional del ser humano en su tentativa de trascender la realidad fenoménica lo que acabará poniendo de relieve la superior capacidad de la facultad imaginativa⁴².

Esta preeminencia de la imaginación sobre la razón, de estirpe romántica, podemos verla, por ejemplo, en el poema «Respuesta a su hija Laura», del libro *Codex 3* (1981), donde la niña de tres años será la catalizadora de la estética de la pequeñez inmensa:

«¿Y por qué te hago falta?»
(Laura, 3 años)

¿Que por qué me haces falta?

Pues ¿quién me llevaría

a la rama más alta del verano?

¿Con quién aprendería a pronunciar
correctamente las palabras verdes?

¿Cómo iba a saber yo cuándo un 8 está triste?

la idea de 'dominar la naturaleza'. Su relación con ella no es ni religiosa ni científica y sí tiene mucho de mágica. No rehúsa conocerla, pero se niega a vejarla con la rudeza propia del positivismo. Sus enigmas le fascinan tanto como le inquietan; de igual modo que en el Renacimiento, 'la naturaleza es magia y vida'» (*El Héroe y el Único*, pág. 23).

⁴⁰ Kant concluyó que «la verdadera sublimidad sólo tiene que buscarse en el ánimo del que enjuicia, no en el objeto de la naturaleza cuyo enjuiciamiento da lugar a esta disposición del ánimo» (Immanuel Kant, *Crítica del discernimiento*, ed. y trad. Roberto R. Aramayo y Salvador Mas, Madrid, Mínimo tránsito, Antonio Machado Libros, 2003 [1790], pág. 213).

⁴¹ Peter Otto, «The Sublime», en Christopher J. Murray (ed.), *Encyclopedia of the Romantic Era, 1760-1850*, London, Fitzroy Dearborn, 2004, págs. 1102-1104 (pág. 1103).

⁴² P. Otto, «The Sublime», pág. 1103.

¿Y el nombre de una nube? ¿Quién podría
 enseñarme el camino
 para volver a aquel domingo en que sonaba
 la música feliz del arco iris?
 ¿Cómo me entendería con las cerillas?, dime.
 Y si nevara –sobre todo, esto–
 ¿cómo distinguiría yo la nieve
 minúscula y mayúscula para no hacer el tonto?
 (PC 542)

El poema se estructura, de un modo un tanto paradójico, como una serie de siete preguntas con las que el poeta da respuesta al interrogante que le ha planteado su hija y que, hábilmente, antes de reformularse en estilo indirecto en el primer verso, ha sido colocado como epígrafe del texto para dotar a este de mayor verosimilitud. Independientemente del hecho de que la composición se inspire o no en una experiencia autobiográfica –por un lado, Miguel d'Ors tiene, en efecto, una hija llamada Laura que posiblemente en 1977 (fecha de redacción de los versos) tuviera tres años, aunque, por otro lado, es igualmente posible que la pregunta que se le atribuye sea invención del poeta y, por tanto, un ardid literario para poner en pie el poema⁴³, lo verdaderamente importante no es solo el original canto de amor paterno-filial que los versos translucen, sino el modo en el que d'Ors lo aprovecha para vindicar

⁴³ De hecho, al hilo de la cuestión del papel que en su obra desempeñan tanto lo autobiográfico como lo fingido, Miguel d'Ors confirma en el prólogo a sus *Poesías completas 2019* que su hija Laura jamás le hizo dicha pregunta: «Pero me importa mucho señalar que en mi caso esos elementos “vivididos” –que ciertamente no son pocos, porque soy de los que piensan que la poesía debe centrarse en el mundo de lo concreto– suelen estar seleccionados, modificados o incluso imaginados con miras a un buen resultado poético. “*O poeta é um fingidor*”... No solo no he estado jamás en Cheyenne (Wyoming); es que tampoco mi hija Laura me preguntó jamás para qué me hacía falta ella, ni jamás mi mujer y yo tomamos juntos sardinas en Combarro, ni mi padre me enseñó el nombre de la abubilla durante una clase de latín, ni coincidí nunca, que yo sepa, en ningún refugio de montaña con ninguna chica que se llamase Helena, ni con hache ni sin ella. En este aspecto, mi divisa es aquel verso de Ezequiel Martínez Estrada que tanto me gusta repetir: “un poco de memoria y otro poco de sueño”» («Preliminares», *Poesías completas 2019*, págs. 7-19 (pág. 14); cursivas en el original).

el poder vivificador de la imaginativa mirada infantil. Se trata de una mirada que, ya desde la primera pregunta-respuesta («Pues, ¿quién me llevaría / a la rama más alta del verano?»), implica un movimiento ascendente y, en ese sentido, sublimador, que hemos venido identificando en los poemas analizados con anterioridad. Y, sobre todo, se trata de una mirada unificadora a través de la cual la niña percibe la realidad como un continuo del que ella misma forma parte y donde no se ha producido aún la disociación de la sensibilidad que afligirá al adulto. Como la del poeta de «Es una cosa extraña...», la visión del mundo de la pequeña Laura está dominada por la analogía, es decir, tal como la entiende Octavio Paz, por la concepción del universo como un sistema de correspondencias y del lenguaje como un doble del universo⁴⁴. Por eso en el poema predomina el gesto retórico de la sinestesia, ubicuo en el simbolismo, mediante el cual la imaginación creadora de la niña reagrupa lo que el adulto solo percibe como fragmentos dispersos de realidad: de ahí que las palabras puedan estar pintadas de verde, que un número como el 8 sea compatible con la tristeza, que una nube lleve nombre o que un arco iris se convierta en una colorida gramola dominical. La imaginación analógica permite, además, aprender el idioma de las cerillas –dándole vida, así, a lo inanimado– para poder comunicarse con ellas y, muy ramonianamente, distinguir la nieve mayúscula de la minúscula –más simbolismo: la naturaleza como alfabeto– para que a uno no lo tomen por hombre de pocas luces. Estas son las razones que el yo poético alega para explicarle a su hija por qué le resulta imprescindible, y que vienen a desembocar en el hecho de que, a sus tres años de edad, la pequeña Laura le enseña a redescubrir y reinterpretar el mundo. Lo que, en definitiva, la niña le ofrece a su padre en su inocente ingenuidad es una continua lección de vida y una demostración práctica de la siguiente definición del poeta ofrecida por Coleridge: «El poeta es el hombre que conserva la simplicidad del niño en la fuerza de la madurez, que, con un alma no sometida por el hábito ni encadenada por la costumbre, contempla todas las cosas con la frescura y el asombro del niño»⁴⁵.

⁴⁴ O. Paz, *Los hijos del limo*, pág. 10.

⁴⁵ Reseña de John Payne Collier de la octava conferencia de Coleridge sobre Shakespeare, 1811-1812, en *Coleridge's Shakespearean Criticism*, ed. Thomas Middleton Raysor, 2 vols., Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1930, II, pág. 148. Citado en C. M. Bowra,

Con esa frescura y ese asombro –no exentos, sin embargo, de una velada melancolía– contemplará Miguel d’Ors la modesta amapola que encontramos en el poema homónimo de *Sociedad limitada* (2010):

Mira qué descarada se levanta
 en medio del domingo. Qué rojo estrepitoso
 lanza hacia nuestras vidas, embrolladas
 en tantos libros y doctrinas; mírala,
 hecha centro del mundo, con las nubes
 y las constelaciones y el sol girando en torno
 a su debilidad; y ella, contenta
 como el canto de un mirlo en un cerezo,
 luciendo porque sí, sin sospechar
 que tiene cuatro partes –a saber:
 cáliz, corola, estambres y pistilos–,
 sin que le importe ser papaverácea
 ni dicotiledónea, sin explicar al mundo
 su teoría de la amapolidad,
 sin proponerse nada, solo siendo esta leve
 sílaba de belleza que ahora estalla
 y quizás esta noche ya no exista.
 Esta breve presencia es todo su destino.
 Misión cumplida con haber brotado
 y ocupar un momento de esta tarde.
 Con qué serenidad al cabo de unas horas
 habrá de despedirse de sí misma, de esta
 amapola de sueño
 que va a quedarse en mí y en estos versos.
 (PC 171-172)

«Amapola» se articula en torno a dos tensiones o conflictos que aparecen una y otra vez en la obra miguelorsiana y que acaban convergiendo en el mismo punto, pues ambos remiten a la condición escindida del yo moderno: por un

La imaginación romántica, trad. José Antonio Balbontín, Madrid, Taurus, 1972 [1949], pág. 305.

lado, la contraposición entre hombre y naturaleza, y, por otro lado, la contraposición entre razón científica y razón poética (o imaginación).

Por lo que respecta a la primera –la tensión entre el hombre y la naturaleza cuyo origen rousseauiano ya señalamos anteriormente⁴⁶, la postura de Miguel d'Ors sintoniza con la que el poeta, dramaturgo y filósofo alemán Friedrich Schiller, una de las grandes figuras del romanticismo europeo, expuso en *Sobre poesía ingenua y poesía sentimental* (1795-1796). Para Schiller, la atracción que el hombre siente por la naturaleza –una flor, un arroyo, una piedra musgosa, el canto de los pájaros o el zumbido de las abejas– estriba en que esta es, simplemente, naturaleza, es decir, en que es ella misma, sin mayores complicaciones⁴⁷. Es, por ello, una atracción de orden moral, más que estético, y, en ese sentido, idealista: «No son estos objetos en sí mismos [la flor, el río, la piedra, el pájaro o la abeja] lo que amamos, sino una idea representada por ellos. En ellos amamos la vida calladamente creativa, la serena espontaneidad de su actividad, la existencia según sus propias leyes, la necesidad interior, la unidad eterna consigo mismos»⁴⁸. Esos elementos de la naturaleza representan justamente lo que nosotros ya no somos, pero que, según Schiller, sí que fuimos una vez, allá en nuestra perdida infancia, de ahí la nota melancólica que los acompaña; son también, añade el pensador alemán, «lo que nosotros deberíamos volver a ser»⁴⁹. La amapola del poema migueldorsiano se ajusta de un modo extraordinariamente preciso a las consideraciones schillerianas. La exhortación a que el lector la contemple, situada estratégicamente al comienzo del poema («Mira») y al final del cuarto verso («mírala»), subraya el carácter moral o ejemplar del texto. La artificiosidad de la vida humana, «embrollada[] / en tantos libros y doctrinas» (vv. 3-4), contrasta de manera poderosa con la simplicidad de la vida de la amapola, que es una consigo misma y con la naturaleza y que se limita a cumplir el destino para el que ha sido creada: «Esta breve presencia es todo su destino. / Misión cumplida con haber brotado / y ocupar un momento de esta tarde» (vv. 18-20)⁵⁰.

⁴⁶ Véase la nota 25.

⁴⁷ Friedrich von Schiller, *Naive and Sentimental Poetry and On the Sublime: Two Essays*, trad. Julius A. Elias, New York, Frederick Ungar Publishing Co., 1966, pág. 83.

⁴⁸ Schiller, *Naive and Sentimental Poetry*, págs. 84-85 [mi traducción].

⁴⁹ *Ibidem*, pág. 85.

⁵⁰ No deja de resultar llamativo que el verbo «embrollar», de connotación negativa, aparezca también aplicado a los seres humanos en «El milagro fugaz del liquidámbar», un

En cuanto a la contraposición entre la razón científica y la razón poética, en el poema puede observarse cómo el yo lírico ironiza sobre lo que considera los insuficientes esfuerzos de la primera por aprehender de un modo satisfactorio la realidad natural. La amapola puede ser descrita objetivamente desde la perspectiva de la ciencia botánica, que nos dirá de ella que pertenece a la familia de las papaveráceas o que, según la morfología de sus semillas, debe encuadrarse dentro de la clase de las dicotiledóneas; incluso, en su afán de abstracción intelectualizadora, podría llegar a proponer a partir de sus hallazgos y observaciones una pomposa «teoría de la amapolidad», según la sarcástica expresión de Miguel d'Ors. Pero el poema pone de manifiesto que esa perspectiva científica es, a todas luces, no inválida, sino, como ya se ha señalado, insuficiente⁵¹. Para alcanzar una aprehensión más completa del objeto, que en este caso es una flor silvestre muy concreta, necesitamos recurrir a la facultad imaginativa de un poeta que dé cuenta, por una parte, de su excepcionalidad, de su belleza, de su pura vitalidad, de su fragilidad y de su condición efímera (y aquí la amapola actúa, hasta cierto punto, como un correlato objetivo de la condición humana), pero también, por otra parte,

poema del último libro de d'Ors en el que se nos ofrece una nueva variación de este tema: «[...] Pero si lo celebro aquí no es sólo / por esas pinceladas de belleza; / también, y sobre todo, / porque sabe ser fiel a su destino / haciendo su papel de liquidámbar / sin embrollar el mundo, / sin buscar su felicidad en otra cosa, / sin preguntarse nunca como un mezquino humano / si merecen la pena / once meses de vida oscurecida, / anónima entre todos los árboles del río, / por dos o tres semanas de milagro» (VDI 18-19).

⁵¹ Otro ejemplo en el que se exponen las limitaciones de la perspectiva científico-racional (en la que prima lo denotativo) frente al alcance holístico de la perspectiva poética (en la que se impone lo connotativo) lo encontramos en el poema «Cereza», de *Átomos y galaxias* (2013): «Los sabios seguirán diciendo que es el nombre / de los frutos del *prunus* no sé cuántos. / Nunca sospecharán que hay gente en cuyo idioma / la palabra *cereza* significa, además / de esa pequeña esfera de dulzura carnosa, / una tarde de Hoyos del Espino, / un huerto de guisantes, lechugas y cebollas, / la selección de fútbol de Brasil, la ranchera / titulada 'La feria de las flores', la vara / de San José, un nevero borrado por la niebla, / los manuscritos de Santa Teresa, / una felicidad diseñada en el Cielo, / un Audi A3 estúpido / y todavía algunas cosas más» (PC 77-78). Al hilo de la estética de la pequeñez inmensa, obsérvese cómo en esa «pequeña esfera de dulzura carnosa» cabe prácticamente un infinito, sugerido por ese último verso con el que no se pone fin a la relación de significados subjetivos de la palabra «cereza» enumerados en el poema.

de su lugar «en el centro del mundo, con las nubes / y las constelaciones y el sol girando en torno / a su debilidad» (vv. 5-7). Esta capacidad de percibir y articular poéticamente la interconexión entre lo minúsculo y lo cósmico, entre la amapola y el universo –un universo del que forma parte el poeta que, gracias a su arte, convierte a la amapola real en una amapola de sueño y la salva de la muerte y el olvido–, vuelve a mostrar de un modo meridiano una de las características definitorias de la estética de la pequeñez inmensa.

Para finalizar este segundo eje de mi estudio, quisiera detenerme brevemente en el poema «*Leontopodium alpinum*», de *Es cielo y es azul* (1984), donde encontraremos un planteamiento similar al que acabamos de ver en «Amapola», aunque esta vez orientado hacia la exaltación nostálgica de una serie de enclaves de alta montaña en los que se produjeron sendos estados de comunión con la naturaleza de los que el yo emisor del poema se encuentra ausente en el momento de la enunciación:

Aquí, sobre mi mesa, un edelweiss
de Peña Blanca, una
estrella arrebatada a las celliscas
y al áspero silencio de las rocas supremas.

De su palacio de cristal azul
en donde su belleza se sumaba
a las constelaciones temblorosas,
a las lágrimas puras del crepúsculo,
yo la bajé por una escalinata
salvaje de fragancias, aguas y trinos
hasta este exilio gris de mis horas.

Ahora

contemplo su cintura de zarina,
su altivo terciopelo, su broche de oro, y viene
a mí toda la luz de Panticosa,
el imposible azul de los ibones,
el látigo de enero en la Brecha Latour,
las cascadas, los bosques musicales de Oza,
la fiesta del otoño en Belabarce...
Por esta flor recorro los caminos

que he perdido; por ella
 sigo viviendo donde ya no vivo.
 (PC 452-453)

De nuevo una flor, esta vez un frágil y hermoso edelweiss cortado en el Pirineo oscense y transportado hasta la mesa de trabajo del protagonista del texto, se convierte en elemento catalizador de la estética de la pequeñez inmensa. Esa flor, según el poema, es mucho más que un mero ejemplar taxonomizado del reino vegetal al que la ciencia ha otorgado el nombre, recogido en el título, de «*Leontopodium alpinum*». En su modesta presencia de naturaleza muerta es capaz de convocar, sinecdóticamente, la sublime grandeza del entorno natural de la cordillera pirenaica, en el que le fue «arrebataada a las celliscas / y al áspero silencio de las rocas supremas» (vv. 3-4), pero también, una vez más, se deja constancia de que «su belleza se sumaba / a las constelaciones temblorosas» y «a las lágrimas puras del crepúsculo» (vv. 6-8), en una nueva imagen de interconexión entre lo pequeño y lo cósmico. Resulta interesante constatar cómo en la primera sección de la segunda parte de este poema (vv. 5-11) se produce un movimiento descendente que acompaña el traslado del edelweiss desde las cumbres pirenaicas al «exilio gris» de la mesa de trabajo del yo poético, mientras que en la segunda sección, la que comienza con ese «Ahora» descolgado del undécimo verso y llega hasta el final, la imaginación poética, concebida como mecanismo de visión transcendental a partir de esa brillante y sorprendente transfiguración de la flor en una altiva, esbelta y delicada zarina⁵², consigue revertir la fuerza gravitatoria de los versos anteriores y transformarla en movimiento de elevación, aliándose con la memoria para recuperar momentáneamente la experiencia feliz de la belleza sublime de los parajes pirenaicos y, como dice hermosamente el último verso, seguir «viviendo donde ya no vivo»⁵³. El conflicto entre ese «vivir» de la imagi-

⁵² Es una imagen que, como la de la nieve mayúscula y minúscula que veíamos en «Respuesta a su hija Laura», recuerda a las greguerías de Ramón Gómez de la Serna, un autor muy apreciado por Miguel d'Ors.

⁵³ En «Guijarro de la Playa de los Muertos», otro poema del más reciente libro del autor, también hallamos una fórmula parecida mediante la cual el pequeño objeto natural servirá para convocar imaginativamente en el futuro la experiencia de una felicidad presente –en la que el acorde con la naturaleza, con el otro y consigo mismo es propiciado por la plenitud

nación y el «no vivir» de la realidad vuelve a plantar sobre el escenario del poema el drama de la escisión del yo.

UN PEQUEÑO INMENSO AMOR: ÉTICA Y ESTÉTICA FRANCISCANISTA

Los versos finales de «No entraré en tus salones...», texto que se ha comentado más arriba, expresaban la voluntad del poeta de «hermanar[se] / con la magia de todo lo que existe» y de «aprender que es inmenso / lo que puede decirnos cada hierba». Ese deseo de confraternización con el mundo y de justipreciación del sentido de las cosas aparentemente intrascendentes delataba, en buena medida, una tendencia franciscanista en la poesía de Miguel d'Ors que encaja, sin ningún asomo de duda, dentro de la estética de la pequeñez inmensa. No es casualidad que, al editar una antología del poeta y sacerdote mexicano Joaquín Antonio Peñalosa, prácticamente desconocido en España y muy admirado por d'Ors, este decidiera ponerle como título el siguiente verso del autor de San Luis Potosí: «un pequeño inmenso amor»⁵⁴. Algunos años antes, en una amplia y entusiasta reseña del libro de Peñalosa *Diario del Padre Eterno* (1989)⁵⁵, d'Ors había señalado como uno de los principales rasgos distintivos de la obra peñalosiana la «atención amorosa a las cosas pequeñas de la Naturaleza»⁵⁶, relacionándola directamente con el franciscanismo del autor mexicano: «Ya los títulos y los textos transcritos hasta

amorosa— que se sabe precedera: «[...] porque el futuro es poco de fiar, / toma y guarda contigo este pequeño / guijarro gris, pulido por las ásperas / manos del oleaje. Irá corriendo el tiempo / y, aunque yo no lo haga, dondequiera que estés / él sabrá recordarte todo esto / que ahora está siendo nuestra felicidad. Y allí / lo vivirás de nuevo» (VDI 13).

⁵⁴ Joaquín Antonio Peñalosa, *Un pequeño inmenso amor (Antología)*, selección y prólogo de Miguel d'Ors, Lucena, Ayuntamiento de Lucena, 4 Estaciones, 2002. El verso se extrae del poema «Receta para hacer una naranja», págs. 52-53.

⁵⁵ Joaquín Antonio Peñalosa, *Diario del Padre Eterno*, México D. F., Ediciones Paulinas, 1989.

⁵⁶ Miguel d'Ors, «Páginas del diario de Dios», *Nuestro Tiempo*, 432, junio 1990, págs. 120-127 (pág. 122). La reseña ha sido posteriormente incluida en M. d'Ors, *Varia philologica*, Sevilla, Renacimiento, 2016, págs. 258-269.

ahora revelan el “franciscanismo” de Peñalosa. En efecto, niños, animales de todas clases –pájaros, mariposas, caracoles, asnos, hormigas, etc.–, árboles, flores y frutas pueblan sus poemas, en cuyo cenit está siempre el Hombre, y sobre él, el Creador»⁵⁷. Se trata de una observación que, como las restantes características que el poeta español destaca en la obra de su homólogo mexicano⁵⁸, podría aplicarse, en buena medida y con los necesarios matices, a la suya propia. De hecho, en un esclarecedor artículo sobre la poesía de Joaquín Antonio Peñalosa, Fernando Arredondo ha ofrecido una diáfana definición del franciscanismo poético que puede resultarnos muy fructífera a la hora de analizar esta veta de la poesía miguelorsiana:

La poesía del franciscanismo sería, pues, aquella que no sólo no desdén nada de lo que forma parte de la creación, sino que centra su atención específicamente en aquello en lo que la sociedad menos se fija, en lo marginal, en esas personas, animales y cosas en las que nadie repara. Y lo hace aplicando sobre ellas una lente de aumento, focalizando en ellas toda su atención. Es, por tanto, el franciscanismo una poética de lo mínimo, de los detalles, de lo que el mismo Peñalosa llama levedad del ser. Pero con un añadido funda-

⁵⁷ M. d'Ors, «Páginas del diario de Dios», págs. 122-123. En el prólogo a su antología de la poesía de Peñalosa, d'Ors seguirá insistiendo en este franciscanismo: «creo que es el amor, un amor general, de patente raigambre franciscana, la clave esencial de esas ondas de simpatía que irradia cada página de Peñalosa. Amor al Creador [...] y –derivación natural de aquél– amor, rebosante de ternura, a todas las criaturas; a Nuestra Señora [...], a los ángeles, a la poesía –*Hermana poesía* se tituló precisamente su antología de 1997–, a los animales, omnipresentes en la poesía de Peñalosa, [...] y también a los árboles, las flores y los frutos, el agua, el aire, el fuego y la tierra. Y, por supuesto, amor a los hombres, en especial a aquéllos a los que la Sagrada Escritura llama pobres: niños, ancianos, enfermos, indígenas, mujeres, emigrantes, víctimas de todo tipo... Leyendo los versos de Peñalosa uno se siente querido» (M. d'Ors, «Un vaso de bon vino», prólogo a J. A. Peñalosa, *Un pequeño inmenso amor*, págs. 1-19 [págs. VII-IX]).

⁵⁸ Además de la ya mencionada «atención amorosa a las cosas pequeñas de la Naturaleza», d'Ors encuentra en la obra de Peñalosa los siguientes rasgos: 1) «Una gama de recursos técnicos extraordinariamente amplia»; 2) «Una insólita capacidad para tratar la temática religiosa con la técnica de la poesía contemporánea»; 3) «Una imaginación extraordinaria, que permite al poeta presentar las cosas desde puntos de vista inéditos»; 4) «Una sencillez expresiva que hace la poesía accesible a todo tipo de públicos». Véase M. d'Ors, «Páginas del diario de Dios», págs. 120-123.

mental: no se trata sólo de fijarse y ampliar lo que puede pasar inadvertido, sino de amarlo, de volcar sobre él el cariño. Este cariño hacia lo pequeño no es sólo por la amabilidad de lo pequeño en sí, sino que trasciende el objeto amado hasta su origen, es decir, hacia Dios creador. Se trata de amar a Dios, amando todo lo que ha salido de sus manos⁵⁹.

Como el franciscanismo poético deriva, lógicamente, del franciscanismo religioso, inspirado en la figura de San Francisco de Asís, aquel tomará de este aspectos fundamentales de su doctrina como son «la pobreza (entendida como desprendimiento de los bienes materiales), la sencillez, la humildad, el amor al prójimo, [...] y, en general, el amor por todo lo creado como manifestación del amor creador de Dios: el amor hacia la naturaleza»⁶⁰.

Desde el primer poema de su primer libro, *Del amor, del olvido* (1972), Miguel d'Ors ha hecho bandera de una poética de la sencillez que en sus orígenes contrastaba de modo llamativo con el exhibicionismo culturalista, el esteticismo neobarroco, el experimentalismo neovanguardista y el irracionalismo surrealizante de la poesía entonces más en boga en España: la «novísima». Así decía aquel primer poema, titulado, muy oportunamente, «Principio»:

Como el agua
se afana
callada
bajo el trigo,
como la tierra,
humilde,
elabora
metales
y eleva
hasta la rosa
la hermosura,

⁵⁹ Fernando Arredondo Ramón, «La semiótica de lo sencillo de Joaquín Antonio Peñalosa», *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, núm. 25, 2016, págs. 385-412 (pág. 395).

⁶⁰ *Ibidem*, pág. 393.

así, de esa manera,
escribirás
tus versos:
solo en hondo
silencio
germinan
las palabras
luminosas.
(PC 575)

La sencillez, la modestia y la humildad son, como acabamos de ver, valores morales asociados al franciscanismo que d'Ors adopta también como valores estéticos desde el inicio de su andadura literaria. Este «Principio» lo es, por tanto, en un doble sentido: por un lado, es el comienzo del libro en el que se inserta y de la obra poética que se inaugura con él; por otro lado, es una norma de conducta estética con reverberaciones ineludiblemente éticas, cuyo corolario estilístico sería el de la voluntad de claridad expresiva, que en este caso se traslada a la elementalidad métrica, léxica y sintáctica del poema⁶¹. El poeta ha de trabajar sus versos en silencio, despacio, con humildad y dedicación, alejado de los focos, como lo hacen la tierra y el agua para que germinen el trigo y la rosa. El énfasis del texto no se coloca sobre el resultado visible del esfuerzo callado y humilde de la naturaleza y del poeta (es decir, sobre el trigo, la rosa o el poema), sino sobre ese trabajo silencioso, necesario e invisible que queda oculto bajo la superficie.

En «Tratado de los ríos», incluido también en *Del amor, del olvido*, el poeta llegaba a mostrar su afinidad o su rechazo hacia unas vías fluviales u otras según su conformidad o no con el código ético y estético del franciscanismo: «Hay ríos orgullosos que exhiben sus cascadas / y salen retratados en

⁶¹ Refiriéndose a «Principio», José Luna Borge apunta, con gran acierto, que «[l]os motivos naturales que le sirven de base comparativa (el agua, la tierra, la rosa), ciertas expresiones y la métrica proceden de P. Neruda [*Los versos del capitán y Odas elementales*]. Tenemos que, desde el primer poema del libro, la presencia de la naturaleza, en sus formas más elementales, es fundamental y ha de acompañarnos a lo largo de todo el recorrido» («Miguel d'Ors: *Del amor, del olvido*, 1972», en *La generación poética del 70*, Sevilla, Quásyeditorial, 1991, págs. 219-227 [pág 221]).

todas las revistas. / Yo no nombro ninguno porque no son sencillos» (PC 597). Frente a esos ríos famosos a los que el poeta castiga de un modo simbólico con una muy particular *damnatio memoriae*, d'Ors sitúa, como ejemplo de modestia y sencillez, al pequeño río Almofrey, afluente del río Lérez en la provincia de Pontevedra. Este río, asociado a los veranos de la infancia del autor, acabará convirtiéndose en uno de los motivos recurrentes de su obra poética:

Sí nombro al Almofrey, que corre en mi recuerdo
 (hay ríos tan humildes que nadie los ha visto,
 que a ninguno le suenan si se dice su nombre.
 Son poco populares, pero viven felices
 con cuatro o cinco vacas y un niño y una estrella).
 (PC 597)

Las flores de cuneta, en las que nadie se suele fijar, son objeto del cálido «Homenaje» que se les tributa en *Átomos y galaxias* (2013), seguramente el libro que, ya desde el título, cuenta entre sus páginas con el mayor número de poemas que se insertan en la estética de la pequeñez inmensa. Esas flores –viene a decirnos el poema en su primera parte, en la que el objeto receptor del tributo es presentado por oposición, en una estrategia retórica que, si bien aparece teñida de humor, no deja de subrayar un marcado posicionamiento moral– no tienen el prestigio, el pedigrí ni la popularidad de otras como las rosas, los jazmines, las flores de lis, los aligustres o los claveles. A continuación, el poeta especifica a qué flores se refiere (margaritas, dientes de león, collejas, correguélas, malvas, etc.), aunque admite que de algunas no sabe ni siquiera su nombre, destacando así aún más si cabe su habitual postergación, que él trata de compensar retratándolas con un afectuoso e imaginativo trazo impresionista: «esas otras / tan bonitas –no sé cómo se llaman– / que lucen, agrupadas como en constelaciones, / una versión barata del azul / de las genianas de los Pirineos» (PC 100). La tercera parte del poema (vv. 24-44) es la que contiene el homenaje *stricto sensu*, y merece ser transcrita en su totalidad:

Ya sé que les da cosa salir en los papeles
 y se sienten cohibidas en los endecasílabos,
 pero, por ser humildemente humildes

(no como la violeta,
muy modestiña, sí, pero ahí la tienes,
pregonada en el Guinness con el número 1
en el *ranking worldwide*
de la modestia), porque me conmueve
ver cómo van creciendo
–buenas vecinas de las lagartijas–
entre los tapacubos expósitos, las latas
de refrescos, el óxido y los bichos
espachurrados, porque si las miras
con buenos ojos tienen su belleza
–de arte menor si quieres, pero segura: como
la de una novia de tu mismo pueblo–,
porque de alguna forma luchan en la frontera,
porque son la vanguardia de mi misma
guerra con el asfalto y el CO₂,
que, con palabras tan fáciles como ellas,
estos versos les rindan homenaje.

(PC 100-101)

Esos versos compendian de un modo harto elocuente los principios básicos del franciscanismo poético, tanto en el plano estético como en el ético. Por una parte, la sencillez elocutiva del poema se consigue mediante el empleo de un tono conversacional, de un léxico común y accesible («palabras tan fáciles como ellas», v. 43), y de un muy consciente prosaísmo que se ajusta a la materia cantada. Este prosaísmo rebaja el énfasis emocional de la composición, dotándola de una aparente ligereza en la que el ingrediente humorístico ocupa un lugar no desdeñable, pero sin que el poema llegue a perder un ápice de intensidad gracias al uso de una métrica de base endecasílabica bien modulada rítmicamente (en la que alternan los endecasílabos propiamente dichos, con los heptasílabos y los alejandrinos), de una sintaxis apoyada en la repetición paralelística de las oraciones subordinadas causales, y de adjetivaciones sorprendentes –marca de la casa– que proyectan originales analogías, como la de esos «tapacubos expósitos» (v. 34) entre los que crecen las flores de cuneta. Por otra parte, desde el punto de vista ético, el texto coloca su foco de atención sobre un determinado aspecto de la realidad en el que no se

suele reparar por su nimiedad, convirtiéndolo en asunto de interés poético y destacando de él, en primer lugar, su humildad y su modestia verdaderas (frente a la falsa modestia de las violetas); en segundo lugar, su capacidad de resistencia (o de pura afirmación vital) al lograr sobrevivir rodeado de basura y degradación; en tercer lugar, su belleza dependiente del afecto con que se le observe; y, finalmente, su valiosa función ecológica en la primera línea de batalla de la naturaleza contra la contaminación atmosférica. Debe señalarse el hecho de que el proceso de aprehensión amorosa del objeto pequeño, marginal y aparentemente intrascendente sobre el que la mirada poética se detiene culmina en el tácito hermanamiento –a la manera franciscana– del yo lírico con dicho objeto⁶², al reconocer aquel que esas flores que crecen en los flancos de las carreteras «son la vanguardia de mi misma / guerra con el asfalto y el CO₂» (vv. 41-42)⁶³. Quizá alguien podría echar en falta en «Homenaje» la perspectiva trascendente, en sentido religioso, que Arredondo incluía en la definición de franciscanismo poético que ofrecimos más arriba, pero podría aducirse que dicha perspectiva, según la cual el acto de amor por lo pequeño es, por extensión, un acto de amor hacia Dios, no sólo

⁶² Recuérdese que, en el texto fundacional del franciscanismo poético, el «Cántico de las criaturas» (ca. 1224-1225, también conocido como «Cántico del hermano Sol»), San Francisco de Asís entona la alabanza de Dios por haber creado a todas las criaturas terrenales y las fuerzas de la naturaleza, dirigiéndose a éstas con la fórmula de «hermano/a x» (hermano sol, hermana luna, hermano viento, hermana agua, hermano fuego, hermana tierra, etc.). Puede consultarse la versión original del poema de San Francisco en el libro de Paul Sabatier, *The Life of Saint Francis of Assisi*, trad. Louise Seymour Houghton, New York, Charles Scribner's Sons, 1905, págs. 304-305. No faltan ejemplos en *Átomos y galaxias* de versos en los que el yo poético establece, al modo franciscano, una relación fraternal o amistosa con diferentes elementos naturales: así, se dirige al árbol que le brinda diaria compañía llamándolo «compañero» («Carballo», PC 77), al sexto mes del año, «amigo Junio» («Junio», PC 104), a la luz, «hermana luz» («Luz», PC 109), y al más inclasificable de los animales, vía Baudelaire, «querido ornitorrinco, *mon semblable, mon frère*» («Ornitorrinco», PC 120). En el último libro del autor encontramos otro ejemplo en el poema «*Te Deum*», donde entre otras muchas cosas, se da gracias a Dios «por la hermana agua» (VDI 113).

⁶³ Nótese cómo dicho hermanamiento queda resaltado por la hábil utilización del encalegamiento sirremático, que enfatiza, al situarlo justo antes de la pausa versal, la importancia en ese punto del adjetivo «misma»: el yo poético y las flores de cuneta comparten idéntico afán combativo.

está implícita en el poema, sino que se hace, en cierto modo, explícita por la decisiva función orientadora de la lectura que cumple el epígrafe inicial que sirve de clave paratextual de *Átomos y galaxias*, el libro del que forma parte. Ese epígrafe inicial es, justamente, una traducción española, llevada a cabo por el propio Miguel d'Ors, del célebre poema «Pied Beauty» de Gerard Manley Hopkins, texto en el que el poeta y sacerdote inglés canta las alabanzas de Dios por la belleza multiforme y desconcertante de la creación⁶⁴.

El mismo espíritu franciscanista de reivindicación amorosa de aquellos aspectos de la realidad que pasan habitualmente inadvertidos podemos hallarlo en «Un minuto de Teozoología (Navidad)», del libro *Sol de noviembre* (2005). Este poema, de asunto explícitamente religioso, está dedicado, de manera significativa, a Joaquín Antonio Peñalosa, fallecido en 1999 pero a quien, desde la fe y la escatología cristianas, se considera «ahora más vivo» (PC 241). De hecho, el texto se constituye como un homenaje al autor mexicano en el que se dialoga con el poema de este «Nostalgia de las bestezuelas que fueron a Belén», inicialmente incluido en su libro *Canciones para entretejer la Nochebuena* (1961) y con el que d'Ors decidió abrir su antología peñalosiana *Un pequeño inmenso amor* (2002)⁶⁵. Mientras que Peñalosa articula su poema desde la voz de sus preteridos protagonistas —la mula, el buey, el burrito y el gallo—, quienes, a pesar de no aparecer «en los pergaminos rumorosos, / ni en floridas viñetas, cierres de marfil, cantos de oro» (vv. 1-2),

⁶⁴ Así traduce Miguel d'Ors el peculiar soneto recortado («curtal sonnet») de Hopkins: «Gloria sea dada a Dios por las cosas con pintas, / por los cielos bicolores como una vaca manchada, / por los puntos rosas salpicados en la trucha que nada, / las brasas nuevas de las castañas que caen, las alas del pinzón, / el paisaje parcelado y repartido —redil, barbecho, labranza— / y todos los oficios, sus faenas y aperos y jaeces. // Todas las cosas opuestas, originales, superfluas, raras; / todo lo que es variable, moteado (¿quién sabe cómo?), / con prisa, lento, dulce, amargo, resplandeciente, oscuro; / lo engendrado por Aquél cuya belleza está más allá del cambio. / Alabado sea» (PC 61). Al utilizarlo como epígrafe, d'Ors omite el título del poema. Dámaso Alonso lo tradujo como «Abigarrada hermosura». Véase D. Alonso, «Seis poemas de Hopkins», en *Poetas españoles contemporáneos*, Madrid, Gredos, 1952, págs. 403-422 (pág. 418). En su reseña de *Átomos y galaxias*, Enrique García-Máiquez señala con acierto que el poema de Hopkins aclara «la intención del conjunto» («El inmenso columpio», pág. 443).

⁶⁵ J. A. Peñalosa, «Nostalgia de las bestezuelas que fueron a Belén», en *Un pequeño inmenso amor*, págs. 21-24.

acabaron siendo testigos privilegiados de que «el Verbo se hizo carne y habitó entre nosotros» (v. 49), Miguel d'Ors va un paso más allá y, tras ponderar la imprescindible y consabida colaboración de María y de José para el nacimiento de Jesús, destaca el papel fundamental desempeñado en tan crucial acontecimiento por la mula y el buey, a los que convierte en los actores principales de su reflexión «teozoológica»:

Sí, que al buey y a la mula que allí estaban, oscuros,
alguien debió de darles también algún aviso,
pues ya veis –caso raro de veras– que, en lugar
de alborotarse tropicando en la penumbra,
todo pezuñas, costaladas y bufidos,
ante aquella invasión de su tibio descanso,
se quedaron echados, rindieron los testuces
y con algo que era casi amor, enfocaron
el vaho de sus morros hacia aquel puñadito
de carne sonrosada y llorona.

Si pienso
qué hubiera sucedido si a Dios aquella noche
le falta aquel aliento, que fue como una manta
de ternura gaseosa; lo distinta que pudo
haber sido la vida de los hombres,

concluyo
que la mula y el buey –benditos para siempre
ellos y sus stirpes–, a su modo, sabían
lo que estaban haciendo. Lo que estaba naciendo.

(PC 241-242)

El hecho de que el lector comparta o deje de compartir la fe religiosa del poeta no debería interferir en la apreciación literaria de la composición, en la que se consigue aportar una visión novedosa, fresca, tierna y desenfadada del conocido episodio de la natividad de Cristo, al menos en la forma en la que dicho episodio se popularizó a partir del siglo XIII gracias, precisamente, a la predilección que por la fiesta de la Navidad sentía san Francisco de Asís, que fue el primero que introdujo en las representaciones vivientes del nacimiento de Jesús la presencia de animales (concretamente, un asno y un

buey), inexistentes estos en los relatos evangélicos que de tan significativo acontecimiento ofrecieron Lucas y Mateo⁶⁶. La viveza del pasaje arriba transcrito (vv. 17-33) se asienta en la precisión de los detalles con que se describe, en primer lugar, lo que habría tenido que ser la reacción natural de los dos animales de carga al ver su espacio ocupado por aquellas personas extrañas y por las no menos extrañas circunstancias del divino alumbramiento, y, en segundo lugar, lo que, según la voz poemática, terminó siendo el admirable comportamiento de ambas bestias, que, casi sin inmutarse, agacharon sus cabezas y dirigieron el vaho que salía de sus bocas hacia el recién nacido, proporcionándole así una necesaria e improvisada fuente de calor que atenuara la diferencia de temperatura entre el vientre materno y el mundo exterior. Una vez más, d'Ors se saca de la chistera imaginativas y bienhumoradas analogías que participan al mismo tiempo de la metáfora, el símil y la hipálage, como ese «puñadito / de carne sonrosada y llorona» (vv. 25-26) con el que se refiere al Mesías neonato o esa «manta / de ternura gaseosa» (vv. 28-29) en la que transforma el aliento salvífico de la mula y el buey. La paronomasia del verso final del poema, resuelta a través de una reduplicación sintáctica y homofónica simétricamente distribuida en los dos hemistiquios del alejandrino («lo que estaban haciendo. Lo que estaba naciendo»), resume a la perfección el sentido del texto e insiste en una lectura providencialista del mismo, ya apuntada en los versos 17-18 («Sí, que al buey y a la mula que allí estaban, oscuros, / alguien debió de darles también algún aviso»), de la cual se desprende que los dos modestos cuadrúpedos formaban parte indisoluble del minucioso plan trazado por la divinidad para que el Verbo se hiciese hombre⁶⁷. No cabe duda, pues, de que la cariñosa atención dispensada a la

⁶⁶ Joseph Ratzinger, «El buey y el asno en el pesebre», en *La bendición de la Navidad: Meditaciones*, trad. Roberto H. Bernet, Barcelona, Herder, 2007, págs. 53-69.

⁶⁷ En un poeta tan meticuloso como Miguel d'Ors, no sería de extrañar que el número total de versos de este poema navideño y providencialista (33) no fuera fruto del azar creativo, sino del diseño de su autor, que lo habría hecho así coincidir con la edad a la que popularmente se cree que murió Jesucristo. Obsérvese cómo en otro hermoso poema de tema navideño, «Pieter Brueghel, 'El censo de Belén'», del libro *Chronica* (1982), el autor gallego ya señalaba, si se me permite el anacronismo, la humildad franciscanista de las circunstancias en las que Dios decidió hacerse carne: «Él, que pudo parar el Universo / y entrar con clamoroso cortejo de prodigios / en nuestra historia, prefirió ocultarse / en los comunes trámites de un vientre /

mula y al buey acaba por trascenderlos y se eleva hasta lo que se considera el origen divino de ambos.

Podrían comentarse muchos más ejemplos de franciscanismo poético en la obra migueldorsiana –véanse, entre otros, poemas como «Elogio de los oficios» (PC 243-244), «Made in Pakistan» (PC 167-168), «Zacarías Zuza» (PC 150), «Aguas estancadas» (PC 31-32), «Los limones» (VDI 16-17) o «Saludo al extra» (VDI 49-50)–, pero creo que, con los que se han aportado hasta el momento, queda suficientemente ilustrada esta vertiente de la estética de la pequeñez inmensa⁶⁸.

A MODO DE CONCLUSIÓN

El pensador francés Gaston Bachelard llegó a sostener en uno de los capítulos de *La poética del espacio* que la inmensidad podía considerarse como «una categoría filosófica del ensueño» y que este tendía a su vez, de un modo

de mujer y en el paso gris de una burra sobre / la nieve embarrizada de una tarde / anónima. Ved cómo va acercándose / a nuestra stirpe sin quebrar ni una / ramilla de ese invierno, cómo se va mezclando / con nuestros menesteres: cobertizos, / juegos de niños, carros, / familias y costumbres. / No muy lejos / habrá un pesebre tibio. Nacerá / un niño más. Y Dios cruzará el tiempo / rozándose con todas las cosas de los hombres» (PC 512). La aliteración sostenida tanto de la vibrante simple como de la vibrante múltiple a lo largo de todo el poema parece contribuir a resaltar la experiencia táctil evocada por el verbo «rozarse», trasladando así al plano fonético la imbricación de lo divino con los aspectos más cotidianos de la existencia humana.

⁶⁸ No deja de resultar curioso que ninguno de los dos únicos textos en la obra poética de Miguel d'Ors en los que se alude explícitamente a San Francisco de Asís –el poema VII (PC 477-478) de la sección «Lecciones de Historia (La larga marcha hacia ninguna parte)» de *Es cielo y es azul* (1984) y «Siente el alma y conoce la verdad de aquel dicho que dijo San Francisco, es a saber: *Dios mío y todas las cosas*» (PC 373), de *La música extremada* (1991)– sea, *stricto sensu*, un poema franciscanista: el primero es una invectiva moral contra el uso de las drogas como medio de «llegar al Paraíso / ahorrándose el viaje» (PC 477), un viaje que, cada uno a su manera, sí hicieron representantes del santoral católico como Agustín de Hipona, Juan de la Cruz, María Goretti o Francisco de Asís; el segundo toma como título un extracto de una glosa de San Juan de la Cruz sobre las canciones 14 y 15 de su *Cántico espiritual* (vid. *Obras del Místico Doctor San Juan de la Cruz*, tomo II, ed. Padre Gerardo de San Juan de la Cruz, Toledo, Imprenta de Viuda e Hijos de J. Peláez, 1912, pág. 234), canciones ambas glosadas a su vez por Miguel d'Ors para ofrecer su personal versión del lema franciscano de la omnipresencia divina: *Deus meus et omnia*.

casi innato, a contemplar la grandeza, añadiendo que «la contemplación de la grandeza determina una actitud tan especial, un estado de alma tan particular que el ensueño pone al soñador fuera del mundo próximo, ante un mundo que lleva el signo de un infinito»⁶⁹. En las páginas precedentes he intentado mostrar cómo la poesía de Miguel d'Ors, a través de lo que he llamado la estética de la pequeñez inmensa, se abre a la contemplación de la grandeza en los detalles más pequeños o insignificantes de la realidad. Siguiendo la pista del esbozo de definición de dicha estética ofrecido por Octavio Paz («los universos caben en una copla»), llegamos a la conclusión de que esta se relaciona con otra expresión muy similar utilizada por el mismo autor mexicano en un ensayo sobre Rubén Darío («infinito que cabe en una mano») y que esta a su vez se inspira en un verso del poeta inglés William Blake («Hold infinity in the palm of your hand»), con lo cual se logra establecer su filiación romántica, asentada sobre el concepto de analogía que, junto a la ironía, constituye uno de los dos polos fundamentales sobre los que gira la poesía moderna⁷⁰.

La estética de la pequeñez inmensa, que, como demuestran los ejemplos comentados y aducidos, atraviesa de principio a fin la obra poética de Miguel d'Ors, supone, pues, un modo de percepción de orden principalmente analógico que permitirá revelar, como quería la poética simbolista, el sistema de correspondencias según el cual todos los elementos del universo están interconectados, poniendo especial énfasis en la valoración de aquellos aspectos de la realidad considerados pequeños, bien en sentido literal, bien en sentido figurado, y en las relaciones que estos mantienen con aquellos otros aspectos considerados inmensos o trascendentes. Esa aspiración hacia la transcendencia, que espacialmente supone un movimiento imaginario de elevación –de ahí su asociación con el concepto de sublimidad–, deja casi siempre entrever en su reverso la aflicción moral generada por la escisión del yo moderno, ese sujeto que no consigue conciliar las exigencias e imposiciones de la razón tecno-científica que domina la civilización contemporánea con los impulsos afectivos y espirituales que anidan en su corazón. Será ese malestar –que puede adoptar la forma de un conflicto entre la ciudad y el

⁶⁹ Gaston Bachelard, *La poética del espacio*, trad. Ernestina de Champourcin, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2000 [1958], p. 163.

⁷⁰ Paz, *Los hijos del limo*, págs. 10-11.

campo, entre el hombre y la naturaleza, entre la niñez y la adultez o entre la razón científica y la razón poética— el que le lleve a anhelar una y otra vez un retorno imposible a la unidad perdida, que, en la obra migueldorsiana, supone una voluntad de fusión con la naturaleza, un deseo de evasión hacia territorios imaginarios —como el de Wyoming— y una insistente invocación nostálgica de los paisajes —sobre todo veraniegos— de la infancia.

La estética de la pequeñez inmensa se manifiesta también en la poesía de d’Ors bajo la forma del franciscanismo poético, aplicando una mirada afectuosa y magnificadora —y a menudo humorística— a los aspectos más aparentemente nimios e insignificantes de la realidad. Este franciscanismo poético puede advertirse, desde un punto de vista estético, en el empleo de un estilo literario que se acoge a los principios retóricos del *sermo humilis*, con el que se persigue la claridad y la sencillez expresivas; desde un punto de vista ético, en el ensalzamiento de valores como la pobreza, la humildad o la modestia, que no cotizan precisamente al alza en la sociedad actual; y, desde un punto de vista religioso, en el reconocimiento de la grandeza divina en aquellos aspectos menos visibles, destacados, agraciados o favorecidos de la creación.

En la obra poética de Miguel d’Ors, la conexión imaginativa o espiritual con ese mundo que lleva el signo de un infinito, por utilizar las palabras de Bachelard, se establece con frecuencia a través de un elemento natural (sin excluir lo humano infantil) de pequeño tamaño que bien puede ser una semilla, una paloma, una brizna de hierba, una niña de tres años, una amapola, un edelweiss, un guijarro, un río provinciano, unas flores de cuneta o la mula y el buey del pesebre navideño. Se logra así, en cierto modo, como nos decía Octavio Paz de Antonio Machado y de Juan Ramón Jiménez, que los universos quepan en una copla, y como nos decía el mismo Paz de Rubén Darío, inspirándose en un verso de William Blake, que un infinito quepa en una mano. Parece como si Miguel d’Ors hubiera querido seguir los consejos que Rilke le daba a Franz Xaver Kappus en un pasaje de la cuarta de sus *Cartas a un joven poeta*:

Si se queda usted en la naturaleza, en lo sencillo que hay en ella, en lo pequeño, que apenas ve uno, y que tan imprevisiblemente puede convertirse en grande e incommensurable; si usted tiene ese amor por lo pequeño y trata de ganarse, como siervo, la confianza de lo que parece pobre, entonces

todo le será más fácil, más unitario y, no sé cómo, más reconciliador, acaso no en el entendimiento, que se echa atrás asombrado, sino en su íntima conciencia, en su vigilia y en su saber⁷¹.

No sé si el gran poeta praguense era consciente de ello, pero lo que le estaba proponiendo a su bisoño corresponsal era que pusiera en práctica los principios fundamentales de la estética de la pequeñez inmensa.

JAVIER LETRÁN
University of St Andrews

Fecha de recepción: 10/01/2022 · *Fecha de aceptación:* 09/05/2022

⁷¹ Rainer Maria Rilke, *Cartas a un joven poeta*, trad. José María Valverde, Madrid, Alianza Editorial, 2010, pág. 44. [4.ª carta, fechada el 16-VII-1903].

