

La reelaboración (negativa) del simbolismo religioso en la obra tardía de Manuel Álvarez Ortega¹

Marina Bianchi

(Università degli Studi di Bergamo)

Tiziano Faustinelli

(Università degli Studi di Milano – Universidad de Córdoba)

Pare che l'essere delle cose abbia per suo proprio ed unico obbietto il morire. [...] Vero è che le creature animate si propongono questo fine in ciascuna opera loro; ma da niuna l'ottengono: e in tutta la loro vita, ingegnandosi, adoperandosi e penando sempre, non patiscono veramente per altro; e non si affaticano, se non per giungere a questo solo intento della natura, che è la morte (Leopardi 1994 [1824], 217).

¹ Esta publicación se inserta en el marco del proyecto PRIN 2022 - “Transmedialità: media, scienza, generi, arti nella poesia panispanica (1980-2022)” / “Transmediality: media, science, genres, arts in Panhispanic poetry (1980-2022)”, ID 2022JML3N9, Ministero dell'Università e della Ricerca y Unión Europea - Next Generation EU.

1. Premisa: el significado de la trilogía final de Álvarez Ortega²

El compacto universo poético de Manuel Álvarez Ortega se construye sobre la conciencia del destino final que repercute en cualquier ámbito de la vida humana y aparece exacerbado en la producción final: *Heredad de la sombra*, publicado por primera vez en *Obra poética (1941-2005)* (Álvarez Ortega 2006, 653-722), *Cenizas son los días* (2011) y *Ultima necat* (2012). Como sugieren los títulos, en la última etapa asistimos a la defunción del sujeto poético que se imagina en el más allá. Los tres libros, que según Francisco Ruiz Soriano pertenecen a la fase más metafísica, de mayor hermetismo y concisión (2013, 344), se podrían concebir como una trilogía donde la reflexión se centra en los últimos días de la vida terrenal y en la ultratumba que no garantiza la paz.

Sin lugar a duda, estamos ante una poética de ecos cernudianos, construida sobre el amor como motor que mueve el mundo, ocasionando la vida y la muerte, el recuerdo y el olvido que anula su carácter intrínseco de experiencia inolvidable, el fallecimiento como final de una relación y el exilio interior que conlleva. La serie infinita de caídas y acercamiento al más allá que puebla la trayectoria creativa de Álvarez Ortega, con distintos matices, no deja de ser metafórica hasta llegar al último libro, *Ultima necat* (2012), donde recobra su significado literal, como se anuncia en los dos títulos que lo anteceden.

Como ya se ha remarcado en otras ocasiones (Bianchi 2023a; 2024), la trilogía final de Álvarez Ortega lleva la conciencia del destino humano hasta sus consecuencias extremas, hacia un pesimismo de legado leopardiano ensanchado a una dimensión aún más extensa. Según corrobora el mismo Álvarez Ortega, esto se debe a que los tres volúmenes proponen un sujeto lírico que “deja su voz en el libro que la muerte escribe de su eterna soledad” (2011, 46), que proporciona un “testimonio del día que dejó oír su adiós” (48), como se lee en el final de *Cenizas son los días*. Es decir, el conjunto de las tres obras que conforman la

² El presente apartado corre a cargo de Marina Bianchi.

última etapa de la trayectoria creativa de nuestro autor es la transcripción de la despedida, desde la vejez.

La etapa de la senectud se abre en *Heredad de la sombra* (Álvarez Ortega 2006b, 653-722) con un naufragio – entendido como caída al abismo tras “Navegar por un recuerdo”, yendo “de un cuerpo a otro cuerpo” entre “Las ruinas de otra edad en el espejo” (710) –, al que siguen la muerte y el nuevo nacimiento a otra forma de existencia – “Nace otro oscuro cautiverio” (684) –, concebidos como alegoría de la pérdida de un amor y el fallecimiento figurado que supone, hasta un nuevo encuentro.³ Todavía estamos en el momento vital del “ciego emigrante del último paraíso” (687) que admite la posibilidad de la “pasión terrestre” (675), aún nos hallamos frente al “alma fiel a su oscuro naufragio” (691), “Heraldo de otra resurrección” (696). Los últimos poemas de *Heredad de la sombra* (713-722) anuncian el contenido de *Cenizas son los días* (2011), donde asistimos a una serie de naufragios debidos al “oscuro deseo que santifica” (Álvarez Ortega 2011, 34), y donde se aclara que la muerte es la consecuencia metafórica de los amores perdidos: “Morir es siempre esperar, hacer un itinerario de engaños y quebrantos, reconocerse en prófugos espejos de desdicha y tentaciones” (34). Del sujeto lírico sabemos que “conoció la luz generosa del amor” (40) y que lo perdió, ya que se dirige “donde el amor no fue” (41); todavía guarda el “el calor de sus tentaciones” (42), aunque ahora “sólo hay un desamor” y es “reo de remordimiento” (45). La tentación “renueva el acoso de una culpa” (47), el yo se vuelve “auriga de un itinerario de pena y acusación” (47), y el cierre del libro

³ Lo que afirmamos acerca de *Heredad de la sombra* (Álvarez Ortega 2006, 653-722) ya se ha demostrado (Bianchi 2023a, 77), interpretando los tres apartados del libro como etapas del recorrido que empieza en la “anunciación” (Álvarez Ortega 2006, 660; 663) y en el “presagio” (2664) del final, pasa por el “naufragio” (686; 691) y por el “luto” (685; 687; 694; 695), y llega hasta la “última ascensión” (703), a la “gloria” (710; 716), a la “paz nocturna” (710) del “epitafio escrito en la piedra” (719), único resto de la “liturgia del amor” (719).

marca el paso a la definitiva soledad del siguiente: “No quiera ahora ser otro –: la leyenda está cerrada, la sentencia está cumplida” (48). Finalmente, *Ultima ne-cat* (2012) establece ya para siempre la culpabilidad y la condena que quedarán eternamente grabadas en la escritura: el corazón “herido de un amor” (Álvarez Ortega 2012, 15) ahora “vive encadenado a un lecho de humo, harapo solo, hábito carnal” (16), es un “ángel caído” (17), un “residuo de un desamor” (18) que padece “el dolor de no ser” (29), culpable de infidelidad y traición (30), cuya “cruz se yergue” (40) irremediabilmente.

Ultima ne-cat (2012), libro de la confesión final del desamor como causa de la entrega al fallecimiento, también establece la necesidad de que quede cincelada para siempre en la poesía: “suenan sus palabras igual que sílabas marchitas” (Álvarez Ortega 2012, 26), y “las horas dicen su oficio” (46). El sujeto lírico se insta a sí mismo – “Comienza a hablar, es la hora” (34) –, para que sobreviva cuando ya no pertenezca a este mundo: “Una oración es ya tu adviento, una lengua de fuego en el destierro, un rostro sagrado que dice, ciega esfinge, su letanía por el duelo de tu eternidad” (46). En el *Cármides*, Sócrates considera que el alma se cura del sufrimiento debido a su dependencia del cuerpo mediante los ensalmos, conversaciones capaces de producir el autocontrol y la moderación (Platón 1985, 333); asimismo, para Epicuro, la finalidad de la palabra del filósofo es remediar al sufrimiento del hombre (Epicuro 2007, 177). Del mismo modo, Álvarez Ortega encuentra en la poesía, además de su eternización *post mortem*, su áncora de salvación en vida: a falta de felicidad en la existencia, transcribir el sufrimiento funciona como catarsis y curación del alma, cuya única heredad será el recuerdo tallado en el poema.

Ahora bien, si, como reza la proposición 47 del libro IV de la *Ética* de Spinoza, “Un hombre libre no piensa en cosa alguna menos que en la muerte” (1984, 245), idea que lo entristece y merma sus fuerzas y posibilidades para obrar, entonces no le queda otra opción que conformarse poco a poco con moldear su espera del final, con expresar en su vejez la desesperanza, la imposibilidad del amor, la culpa, el dolor y la acedía que esta le provoca. Es lo que Álvarez Ortega hace

sin reserva, en la trilogía que cierra su trayectoria creativa. De esta manera, la palabra moldea la inefabilidad de la condena humana, ardua tarea que los autores asumen desde los orígenes de la literatura.

Evidentemente, estamos ante tres poemarios cuyo fondo surge de la religión católica y de una postura cuya aparente irreverencia depende de sus múltiples conexiones con la filosofía, como ya se ha corroborado (Bianchi 2023b) y se profundiza en un ensayo que pronto verá la luz, titulado “Desde Platón a la poesía de Manuel Álvarez Ortega” (Bianchi en prensa). Aquí, se pretende analizar ese eslabón intermedio de los dogmas cristianos y su influencia en el pensamiento y la poética del cordobés que todavía no se ha estudiado con la debida atención, entendida como conjunto de referencias transmediales, es decir, como diálogo complejo con textos procedentes de un ámbito diferente al estrictamente literario.

2. Antecedentes: el simbolismo religioso y la relación conflictiva con Dios⁴

Si bien, como señala Marina Bianchi en la sección que introduce el presente apartado, los recursos retóricos que este artículo pretende enseñar destacan especialmente en la trilogía final, en la obra poética de Álvarez Ortega en su conjunto no faltan referencias que intentan subvertir el legado simbólico de la tradición cristiana.

Hace falta aclarar desde el principio como el acercamiento más profundo del poeta cordobés con la dimensión de lo sagrado no se da con un propósito halagador o apologético hacia la misma, sino con el objetivo alcanzar una retórica meta-poética. Como aclara el propio autor en su ensayo *Intratexto* (1997):

El poema se nutre de materias no siempre conocidas, más bien como ejercicio de un intercambio con una realidad que no está del todo manifiesta o que cede parte de su sustancia o que es reflejo de una simulación. Esas materias son útiles de

⁴ Tanto el presente apartado como los que siguen están a cargo de Tiziano Faustinelli.

una química particular: hacer de la existencia real un dominio de virtualidades surreales, en un espacio que nadie monopoliza. Cuanto se infiere de ese proceso de asimilación es un dardo arrojado al espacio del poema, una segregación que el poeta, de regreso a sus coordenadas habituales, neutraliza, en tanto hace que se ilumine el orbe más oscuro o que [sic] lo que estuvo muerto, con tan ejemplar concordancia, resucite (Álvarez Ortega 1997, 17).

Sobresale en el texto un proceso de sacralización de la palabra poética como conjunto de “materias no siempre conocidas” y que “no está del todo manifiesta”. Se instituye el planteamiento de una especie reflexión teológico-teórica que remite a la teología mística, entendida según su raíz etimológica de *mystikós*, por el que la palabra poética se presenta como el misterio que reside en la propia esencia de su revelación. Aclarando al final su inmortal eternidad, el poema-dios se revela al sujeto lírico a través de la Palabra, “ilumin[ando] el orbe más oscuro”. Acierta entonces Stefano Pradel al señalar que en la etapa última: “Nos encontramos en el punto máximo de expresión del misterio de la poesía y de su dimensión sagrada, ese pulso de trascendencia que parte de lo inmanente” (2023, 134) Como ya se ha expresado en otros trabajos (Faustinelli 2024, 89-102; Faustinelli en prensa), ya desde las primeras composiciones, publicadas en 1948 bajo el título *La huella de las cosas*, en la obra de Álvarez Ortega se establece una tensión entre ascenso y caída que hace hincapié en la voluntad de elevación del sujeto poético y la aparente imposibilidad de hacerlo. Nos hallamos frente a una metáfora moral que lleva a la exacerbación de un viejo anhelo humano, como comenta Eduardo Chirinos, es decir el de ascender con sus propios medios y desplazarse libremente por el cielo (2008, 52), lo que podría considerarse una evidente referencia al mito clásico de Ícaro. Esta dicotomía vertical es el resultado de una “dialéctica [...] en que lo terrenal y lo aéreo se ponen en comunicación a través de una dinámica de caída o de vuelo según el punto y el tiempo de observación de este movimiento” (Calabrese 2024, 143) que en los versos del cordobés representa la anhelación al “canto que no sé decir” (Álvarez Ortega

2006a, 11): el intento de superar los límites de la realidad “ante [cuya] imagen / mis labios doloridos se hielan y el corazón en medio de tu luz naufraga” (Álvarez Ortega 2006a, 11) frente al deseo de descubrir las más sublimes posibilidades del lenguaje. Volviendo a la perspectiva teológica de la mística cristiana, nos hallamos frente al mismo deseo de liberarse de los límites terrenales e ir más allá de todo lo que es naturalmente accesible al ser humano para desentrañar el misterio (Stępień, Kochańczyk-Bonińska 2018, 206) y adquirir la unión con lo alto. En los versos del cordobés, el anhelado encuentro con Dios de los místicos se convierte en metáfora alegórica de la búsqueda de aquel “canto” lleva en sí las más sublimes posibilidades del lenguaje. Entonces, la elevación como aspiración de alcanzar una dimensión que trascienda lo terrenal no deja de ser relacionada con la materia misma de la poesía. Asimismo, junto con la palabra poética, el amor es lo único que concede la salvación del alma y su eterno existir más allá de la muerte: “nuestros cuerpos desnudos se abrazan, se destruyen y se crean, dioses únicos, reales” (Álvarez Ortega 2006a, 46). Este recurso retórico es llevado al extremo a lo largo de la obra poética del cordobés, hasta resultar incluso en el paradójico acercamiento de lo divino a la corporalidad – entendida como manifestación más humana, física y pasional del amor – como demuestran los versos del poema “De noche descienes hacia la eternidad”, perteneciente al libro *Mantia Fidelis*, que se proponen a continuación:

De noche, descalzo a la puerta
de otro paraíso, vas hacia abajo, hacia la oscuridad
de una caverna de bruma intermitente,
hacia la verde humedad de tu pubis
que proclama su destierro, tú solo oleaje de un
complaciente olvido,
muerte sacralizada.

De noche eres un archipiélago carnal,
una marea en cuyo centro, altar del sobresalto, te
haces harapienta divinidad,
y, entre salmos voraces,
hilvanas tu boca a otra boca, te entregas a un sexo
malsano que te irisa
en la sima de otro sexo
(Álvarez Ortega 2006b, 287-288).

Se aprecia aquí el establecimiento de una clara analogía entre el cuerpo humano, en particular la zona genital femenina, y un espacio sagrado. La “caverna de bruma intermitente”, la “verde humedad del pubis” y el “archipiélago carnal” acompañan un lenguaje cargado de connotaciones religiosas y adquieren una dimensión trascendente. En el acto sexual, la mujer se convierte en una “harapienta divinidad” que “entre salmos voraces” lleva a “otro paraíso” al que se llega aquí por descenso. Nos hallamos frente a un proceso de sacralización de lo profano y profanación de lo sagrado al mismo tiempo, donde la sexualidad es elevada a la categoría de experiencia mística. Las imágenes procedentes de la tradición religiosa son despojadas en el poema tanto de su valor como de su sentido simbólico habituales y el acto sexual se convierte en una especie de ritual, en una liturgia donde el cuerpo se ofrece como sacrificio en un “altar de sobresalto”. Asimismo, en los versos conclusivos, es apreciable como el acto sexual se convierte en una especie de muerte simbólica: una entrega total que permite al sujeto renacer transformado.

Por cierto, esa estrategia retórico-estilística destaca a menudo en la obra de Álvarez Ortega a través de símbolos o metáforas que remiten al ámbito religioso. En el poema “Suavemente, tal el seno desnudo”, el sujeto lírico manifiesta su

deseo de reunirse con su espacio – la ciudad de Córdoba – y que este pueda volver a su “antigua vida”⁵:

[...] alto
me asomaré al balcón de esta casa, tocaré tu apacible crepúsculo,
y, en medio de una tempestad de recuerdos que el tiempo amarillea,

tal una sombra que no duda, conoceré la dicha de unirme a tu alma [...]
(Álvarez Ortega 2006a, 13).

En los versos señalados, parece establecerse un recorrido interior otra vez de molde místico que recuerda la vía unitiva de San Juan de la Cruz,⁶ por el que los esfuerzos del sujeto lírico permitirán, por fin, la codiciada unión.

Otra antítesis frecuente en la obra poética de Álvarez Ortega está representada por la pareja memoria-olvido. En la obra *Lilia culpa* (1962), se establece una comparación alegórica entre el sacrificio de la memoria y la inmolación de Cristo:

Antes de ser crucificada en el espacio,
su rostro hundido en el dolor, abierta
la mirada sobre el alisio del mal,
ebria su boca – pues las aves nocturnas

⁵ El poeta hace referencia a la destrucción procurada por los bombardeos de la guerra civil española que hicieron de la ciudad de Córdoba un teatro de muerte y destrucción.

⁶ En la obra del poeta eclesiástico “se tocan los tres estados o vías de ejercicio espiritual por las cuales pasa el alma [...] que son: purgativa, iluminativa y unitiva, y se declaran acerca de cada una algunas propiedades y efectos de ellas. El principio de ellas trata de los principiantes, que es la vía purgativa. Las de más adelante tratan de los aprovechados, donde se hace el desposorio espiritual, y ésta es la vía iluminativa. Después de éstas, las que se siguen tratan de la vía unitiva, que es la de los perfectos, donde se hace el matrimonio espiritual” (de la Cruz 1999, 360).

se habían confiado a su oscuridad –,
y aun reconocida en su vano testamento,
así fue, pasión de tanto día, virgen
consagrada al olvido, única imagen
que los espejos nunca devolverán
(Álvarez Ortega 2006a, 459).

Los versos señalados son entre los más representativos desde el punto de vista de la simbología religiosa, puesto que muchas son las imágenes que remiten al catolicismo (la crucifixión, el testamento, la pasión, la virgen, la consagración) que en relación con el “rostro hundido en el dolor” y la “mirada sobre el alisio del mal” remiten al sufrimiento de Jesús en la cruz. Queda claro, de todas formas, que las referencias no surgen de un acto de fe y ni siquiera de la voluntad de abrazar incondicionadamente la verdad de alguna doctrina religiosa; se trata más bien de un laico recurso a una tradición como fuente de símbolos para convertir poéticamente.

De forma más concreta y evidente, la relación del yo poético con Dios se da por una subversión total con los dogmas cristiano-católicos, que marcan profundamente el contexto histórico y social de la España de Álvarez Ortega. En los versos del cordobés sobresale una imagen de Dios muy alejada de la tradicional cristiana de perfección, consuelo y salvación:

Y de pronto, alzados los ojos al mar brumoso del cielo, una voz
dejó caer su lluvia en paz: “¿Qué haces, oh Dios, con las almas que te llevas?”,
y el dolor se hizo frío silencio alejándose por el campo
y el día una planicie de soledad.

Yo decía: “Hermosa es la vida”, y nada hablaba, Dios era
lo mismo que una sombra muerta, una música rota
(25).

El yo poético deja clara la imposibilidad de encontrar en la religión lo que está buscando, puesto que Dios es “una sombra muerta, una música rota” que no escucha al sujeto lírico ni responde a sus preguntas. Sobresale entonces la ausencia de lo divino y su desinterés frente al sufrimiento del hombre, que se hace reflejo en la tierra de “dolor” y “soledad”. En la obra del cordobés, el mismo expediente llega incluso a un verdadero proceso de desacralización de la imagen de Dios que se deshace de sus rasgos de omnipotencia y perfección tan incuestionables en la tradición cristiana, convirtiéndose en un “heredero de la sombra” (Álvarez Ortega 2006b, 705) para alcanzar debilidades típicas del ser humano. Esa estrategia que se acaba de subrayar se podría entrecruzar con la (im)posibilidad de elevación del sujeto poético a raíz de la misma comparación Dios-poesía que aquí se ha propuesto. Como señala Bernard McGinn:

Dios no se hace presente a la conciencia humana del mismo modo que se dice que está presente un objeto del mundo concreto. [...] Por eso hablar de la presencia de Dios es, en el fondo, otra estrategia para decir lo indecible [...] y por eso muchos místicos han luchado con la paradoja de que Dios se encuentra en la ausencia y la negación más que en la presencia (2006, XV).⁷

3. Teofanía negativa, visión distópica del paraíso y negación del más allá

A modo de cierre del círculo hermenéutico que aquí se ha ido delineando, retomamos a conclusión de este estudio la obra tardía de Álvarez Ortega, que asumamos coincidir con la trilogía final. En esta última parte se quiere subrayar cómo

⁷ Traducción mía. Original en inglés: “God does not become present to human consciousness the way that an object in the concrete world is said to be present. [...] This is why speaking of God’s presence is at bottom another strategy for saying the unsayable [...] and why many mystics have wrestled with the paradox that God is found in absence and negation more than in presence” (McGinn 2006, XV).

la estrategia transmedial que se genera a partir de la constante intersección entre el lenguaje poético, la filosofía y sobre todo la tradición religiosa, llegue a su auge en la etapa que cierra la labor poética alvarezorteguiana, dando lugar a una retórica tanto original cuanto compleja.

En la “conciencia del final” (Bianchi 2024, 27-58), la muerte tan a menudo metafóricamente anunciada en los versos del cordobés, se hace ahora más presente y concreta que nunca, lo que implica el establecimiento de una indagación más profunda y de matices metafísicos. De hecho, acercándose al final, la poesía de Álvarez Ortega parece despojarse casi totalmente del carácter mimético en favor de una anexión más evidente a la línea del arte por arte. De todas formas, he de subrayar que nunca se da en los poemas del cordobés una entrega total al realismo figurativo y que en todo caso, hechos y acontecimientos reales son un pretexto para alcanzar un *ars poética* que, para citar Luis Antonio de Villena, consigne el encuentro entre la voz lógica y la voz órfica (2003, 7-40). Por cierto, hay – sobre todo en el primer Álvarez Ortega – cierta alusión anecdótica que crea un aparente “tono narrativo” donde las imágenes que destacan en los poemas parecen de alguna forma más claras y detectables. Todo eso va desapareciendo cuanto más nos acercamos a su obra tardía.⁸

A los múltiples contrastes en que se funda la poética del autor, hay otro que se vuelve aquí aún más evidente. Entre filosofía y poesía hay una afinidad y una hostilidad secretas, argumentó el filósofo Louis Lavelle (1967, 162) quien, a

⁸ Si queremos proyectar esta perspectiva a la obra poética de Álvarez Ortega en su conjunto, consideramos necesario referirnos a Marina Bianchi, quien argumenta la necesidad de romper el dualismo entre *poiesis* y *mimesis*, que en la historia de la literatura y bajo diferentes denominaciones ha marcado la ubicación de las direcciones poéticas. En virtud de dicha ruptura, la estudiosa propone la adición de una tercera línea que rebautiza “intimismo”, en la que convergen las poéticas que “propenden por la emoción privada y la profundidad reflexiva que surge observando el universo desde la individualidad” (2016, 24).

través de su estudio de la obra de Paul Valéry, buscó elementos de contacto entre dos mundos unidos por una especie de atracción mutua que no deja de producir una buena dosis de celos (162). Poesía y filosofía son dos caras de la misma moneda, marcadas por una relación contradictoria unitiva y divergente. Las raíces del debate se remontan a la antigüedad clásica y a la concepción de la poesía como un representante del *mythos*: un mero ejercicio “imitativo” derivado de la inspiración (Goyes Narváez 2002, s.p.). Por el contrario, la filosofía era fruto de las ideas, un proceso marcado por la razón y el conocimiento (2002, s.p.). Sin detenernos en este espinoso debate más del necesario, se respalda la posibilidad de que las dos posturas puedan confluir en una “poesía filosófica” entendida según expuso María Zambrano en *Filosofía y poesía* (1939), donde exalta justamente la unión entre la palabra poética y la razón filosófica o, como prefiere Vicente Cervera Salinas (2007), entre la poesía y la idea. En el caso del poeta objeto del presente estudio, acierta entonces Katrine Andersen en decir que

Álvarez Ortega relaciona la poesía con ideas acerca del ser, la verdad y el pensamiento, las cuales tradicionalmente pertenecen al campo filosófico. [...] El poema es más que un género literario, es un género filosófico en el que se destruye lo real, tal y como lo percibimos a diario, y se vuelve a componer en una perspectiva nueva, es decir, debemos entender que se recompone en otra realidad o dimensión, de modo que el poema construye una nueva versión distinta de lo real conocido, pero hecha de la misma materia. Esta destrucción-construcción es una dialéctica continua de opuestos o contradicciones tras la que no se crea una síntesis, sino que se nutre de la tensión, y de esta tensión surge el poema (2023, 17-18).

Como la muerte forma parte integrante del proceso vital, la indagación en la existencia que se lleva a cabo en los versos de Álvarez Ortega alcanza su cumbre justo en la etapa última y está sostenida por el vasto recurso a imágenes y símbolos que proceden del ámbito religioso. Como ya se ha subrayado en el primer apartado, ya en los títulos de las tres colecciones (*Heredad de la sombra*, *Ceniza*

son los días y Última neocat) se deja claro al lector como el sujeto lírico se encamina hacia su muerte con total desilusión, consciente de que esta no será una etapa de transición que anticipa un glorioso más allá – puesto que la única herencia será la sombra –, sino el punto final; el acabar de su tiempo que se deshace entregándose a la nada. En los tres libros que componen la etapa final de Álvarez Ortega, el autor nos proporciona una retórica enraizada en un evidente cuestionamiento de los dogmas cristianos.

No obstante, como ya he señalado, se deje claro en los versos del cordobés el hecho de que la muerte es la última y definitiva parada del trayecto – “Epitafio es ya” (Álvarez Ortega 2006b, 667) –, después de que “Nada de lo que ha sido volverá” (666), resulta abundante la presencia, aunque manifiestamente negatizada de algunas referencias a la tradición religiosa que se suelen relacionar con la posibilidad de un más allá. Según se lee en el capítulo 21 del libro del Apocalipsis:

²¹ ¹Y vi un cielo nuevo y una tierra nueva, pues el primer cielo y la primera tierra desaparecieron, y el mar ya no existe.²Y vi la ciudad santa, la nueva Jerusalén que descendía del cielo, de parte de Dios, preparada como una esposa que se ha adornado para su esposo.³Y oí una gran voz desde el trono que decía: “He aquí la morada de Dios entre los hombres, y morará entre ellos, y ellos serán su pueblo, y el ‘Dios con ellos’ será su Dios”.⁴Y enjugará toda lágrima de sus ojos, y ya no habrá muerte, ni duelo, ni llanto ni dolor, porque lo primero ha desaparecido (Conferencia Episcopal Española s.a, s.p.).

El paraíso se invoca a menudo en los poemas, sin embargo, es sujeto a una representación distópica que restituye la imagen de un Reino de los Cielos en ruinas que no es más que “un muerto cautiverio” (Álvarez Ortega 2006b, 664) y “una oscura ladera del olvido” (665). Este “ciego paraíso de polvo” (663), “de humo” (694), “de sombras” (Álvarez Ortega 2011, 36) y “de infortunio y soledad” (Álvarez Ortega 2012, 16) parece asimilarse al infierno – que también es citado

a menudo en los versos – en la génesis de un único “reino de memoria y luto” (Álvarez Ortega 2006b, 699). Contrariamente a lo que se describe en las Sagradas Escrituras, después de su muerte, el sujeto lírico de Álvarez Ortega será “testimonio del dios que nunca conocimos” (Álvarez Ortega 2011, 36) y se encontrará en un lugar de miseria gobernado por una “trinidad de cieno” (Álvarez Ortega 2012, 42). El intento de alterar la percepción gloriosa del más allá lleva a la cumbre con una vuelta que parece cerrar el círculo otra vez: la negación de su efectividad. Al respecto, en los versos de “Secreto de la nada...” el yo poético se dirige a su interlocutor: “ahora, cuando una voz tardía deletrea en tu piel su oración, ángel o demonio, ¿a qué frontera van tus pasos si sabes que nunca a ningún lugar llegarás?” (45).

Como hemos podido apreciar, en la obra última, la componente religiosa es muy fuerte y no menos injuriadas, a partir de la negativización de los símbolos frecuentes o la sacralización de conceptos negativos: “sólo el deseo en su maldad se santifica” (Álvarez Ortega 2006b, 688), “profanado sepulcro” (698), “cielo cerrado” (Álvarez Ortega 2011, 17), “desciende a un infierno” (16), “la soledad se santigua” (18), “ánima marchita” (19), “turba monacal” (41), “salmo pobre” (44), “tristeza eterna sea tu paz” (Álvarez Ortega 2012, 20), “sudario de cenizas” (37), “alma convulsa en el dolor” (46). En este contexto más profano que laico, las oraciones se convierten en “letanía por el duelo de [la] eternidad” (46) que solo sirven para dar “gloria al fin de un dios difunto” (Álvarez Ortega 2006b, 700).

En los versos de *Ultima necat* sobresale también una crítica mordaz a la Iglesia como institución, que se traduce en renegarle a la misma la observancia de la tercera virtud teologal: la caridad.⁹ Frente a quien “llora a las puertas de una

⁹ La catequesis de la Iglesia Católica da cuenta de un conjunto de siete virtudes: tres teologales (fe, esperanza y caridad) y cuatro cardinales (prudencia, justicia, fortaleza y templanza). Para más detalles, véase *Le sette lampade della vita cristiana. Catechesi sulle virtù teologali e cardinali*, editado por A. Franchi a partir de las notas de Papa Juan Pablo I y Papa Juan Pablo II (Franchi 2006).

iglesia” – que se define “insepulta” para señalar que no se está refiriendo a una entidad concreta – estas “se cierra[n] al dolor” y la única respuesta que llega es el “silencio”. Ejemplares y contundentes son los versos conclusivos del poema, que se reproducen a continuación:

Dueño de un orbe muerto, huésped de un solar malvivido por la costumbre, viste la túnica de su oficio, se hace albacea del dolor, muerto ejemplar.

No abrirá su casa a ningún peregrinar, descalzo irá a distancia del olvido, será calendario escrito en una aciaga noche de miseria y laceración
(Álvarez Ortega 2012, 42).

Otro ejemplo al respecto es el verso “un ángel caído ciñe su corona” (17), donde sobresale la soberbia de un ángel imperfecto que de alguna forma parece auto-exaltarse, manchándose de uno de los que la Iglesia considera los siete pecados capitales y que tan firmemente intenta contrastar con sus enseñanzas. Asimismo, esta imagen nos permite introducir otro tema fundamental para el análisis que aquí se está llevando a cabo: la teofanía. En los versos de la trilogía se da a la evocación de figuras sagradas o celestiales. Otra vez, los mismos se hacen heraldos de sombra y angustia, mensajeros de unos “dioses del mal” (Álvarez Ortega 2011, 30) que en su errar se acoge a las cuerdas del suicidio” (Álvarez Ortega 2012, 16). Volviendo al Apocalipsis, aquí se señala:

²¹ ⁹Y vino uno de los siete ángeles que tenían las siete copas llenas de las siete últimas plagas, y me habló diciendo: «Mira, te mostraré la novia, la esposa del Cordero». ¹⁰Y me llevó en espíritu a un monte grande y elevado, y me mostró la ciudad santa de Jerusalén que descendía del cielo, de parte de Dios, ¹¹y tenía la gloria de Dios; su resplandor era semejante a una piedra muy preciosa, como piedra de jaspe cristalino. ¹²Tenía una muralla grande y elevada, tenía doce puertas y sobre las puertas doce ángeles y nombres grabados que son las doce tribus de Israel (Conferencia Episcopal Española s.a, s.p.).

En cambio, los ángeles que aparecen en los versos de Álvarez Ortega anuncian “un reino que es muerta despedida” (Álvarez Ortega 2011, 19):

Te rodean ángeles de una iglesia infernal, acólitos sin rostro que enconan el aire con la fría aureola de su réproba encarnación.

[...]

Su oración es el negro rito de otro mal del mundo, y, dolientes, pobre ofertorio, celebran la victoria del sueño en tu patria intemporal
(Álvarez Ortega 2012, 38).

En *Heredad de la sombra*, el lector encuentra un “ángel transitorio” en su “negra peregrinación”, que trae al sujeto lírico la “eterne heredad de la sombra” (Álvarez Ortega 2006b, 722).

La trilogía final representa la condensación de las trayectorias poética que el cordobés fue delineando a lo largo de su producción, cuya sensibilidad estético-retórica llega aquí a su ápice. Como subraya Stefano Pradel:

La producción última suele a menudo tener un carácter testamentario, a veces en sentido propiamente vital pero siempre en sentido metapoético. Los últimos poemarios encierran en sí una condensación de los temas, de los motivos, de los símbolos y de los recursos formales, es decir, de las preocupaciones ético-estéticas de un autor, proponiéndose, a menudo, como punto de entrada privilegiado para leer, en un proceso de reconocimiento retroactivo, una obra en su cierre (2023, 120).

Con respecto a lo que se ha destacado aquí, la desacralización del simbolismo religioso consigue el alcance de unos propósitos esenciales en la poética de Álvarez Ortega: la crítica social, el contraste cuerpo-alma como expresión metapoética (133) y la distorsión del sentido común asociado a la existencia y, sobre todo, a su final. Desde esta perspectiva, la reelaboración negativa del simbolismo religioso como expediente poético se fundamenta en dos objetivos claves: por

un lado, la necesidad de encontrar una base cultural compartida con lector para ponerla en tela de juicio, haciendo su mensaje y el efecto que produce más impactantes; por el otro, negar firmemente la presencia de verdades absolutas, procurando que la recepción de su poesía no esté vehiculada por concepciones preestablecidas.

Para cerrar, quiero remitir a unos versos que resumen perfectamente los recursos retóricos que he intentado subrayar: “El cáliz de ceniza humea en su altar, y tú, rostro de ausencia, sólo eres al fin el residuo sacralizado de la última condena” (Álvarez Ortega 2011, 30).

Bibliografía

- Álvarez Ortega Manuel 2006a, *Obra poética (1941-2005) I*. Visor, Madrid.
- Álvarez Ortega Manuel 2006b, *Obra poética (1941-2005) II*. Visor, Madrid.
- Álvarez Ortega Manuel 2011, *Cenizas son los días*. Devenir, Madrid.
- Álvarez Ortega Manuel 2012, *Ultima necat*. Abada Editores, Madrid.
- Andersen Katrine 2023, *La recomposición de lo real en otra perspectiva. Manuel Álvarez Ortega: entre la poesía y la filosofía*, en Guillermo Aguirre (ed.), *Nada. La obra tardía de Manuel Álvarez Ortega*. Devenir, Madrid, 15-36.
- Bianchi Marina 2016, *De la modernidad a la postmodernidad. Vanguardia y neovanguardia en España*. Renacimiento, Sevilla.
- Bianchi Marina 2023a, *Heredad de la sombra: las antítesis del ser, entre intertextualidad y revisión de la tradición*, en Guillermo Aguirre (ed.), *Nada. La obra tardía de Manuel Álvarez Ortega*. Devenir, Madrid, 73-93.
- Bianchi Marina 2023b, *La trilogía final de Manuel Álvarez Ortega: lecturas desde Platón y Martin Heidegger*. Ínsula. Revista de Letras y Ciencias Humanas, 915, 32-34.
- Bianchi Marina 2024, *La conciencia del final: de Heredad de la sombra a Ultima necat. Lecturas a la luz de Dante Alighieri y Giacomo Leopardi*, en Blas

Sánchez Dueñas (ed.), *Manuel Álvarez Ortega, recepción y nuevas lecturas*. Devenir, Madrid, 27-58.

Bianchi Marina en prensa, *Desde Platón a la poesía de Manuel Álvarez Ortega*, en Marina Bianchi, Giuliana Calabrese (eds.), “*Esa habitación que ocupas en el tiempo*”. *La intertextualidad en la poesía de Manuel Álvarez Ortega*. Devenir, Madrid, 89-109.

Calabrese Giuliana 2024, *La palabra alada de Manuel Álvarez Ortega en Fiel infiel*, en Blas Sánchez Dueñas (ed.), *Manuel Álvarez Ortega, recepción y nuevas lecturas*. Devenir, Madrid, 141-155.

Cervera Salinas Vicente 2007, *La poesía y la idea. Fragmentos de una vieja querrela*. Mérida-Murcia, El otro@el mismo – Servicio de publicaciones de la Universidad de Murcia, Murcia.

Chirinos Arrieta Eduardo 2008, *Ascenso y caída de Vicente Huidobro*. *Anales de literatura chilena*, 2008, 9, 47-65, <https://analesliteraturachilena.lettas.uc.cl/index.php/alch/article/view/36549/28445> [05/07/2024].

Conferencia Episcopal Española (ed.), *Sagrada Biblia*. BAC, Madrid. En línea: <<https://www.conferenciaepiscopal.es/biblia>> [05/07/2024]

de la Cruz Juan 1999, *Declaración de las Canciones que Tratan del Ejercicio de Amor entre el Alma y el Esposo Cristo [Cántico Espiritual]*, Paola Elia (ed.). Textus, L’Aquila.

Epicuro 2007, *Obras*, trad. de Carlos García Gual. Gredos, Madrid.

Faustinelli Tiziano 2024, *El testimonio intimista de Manuel Álvarez Ortega: los ecos de la guerra civil española en La huella de las cosas (1948)*. *Acta Iassyensia Comparationis*, 33 (1), 89-102, http://www.literaturacomparata.ro/Site_Acta/issues/aic-33/08%20Faustinelli_Layout%201.pdf [10/07/2024].

Faustinelli Tiziano en prensa, *Muerte y angustia en la poesía de Manuel Álvarez Ortega, Pablo Neruda y César Vallejo: una aproximación transtextual*, en Marina Bianchi, Giuliana Calabrese (eds.), “*Esa habitación que ocupas en*

- el tiempo*". *La intertextualidad en la poesía de Manuel Álvarez Ortega*. Devenir, Madrid, 267-280.
- Franchi A. (ed.) 2006, *Le sette lampade della vita cristiana. Catechesi sulle virtù teologali e cardinali*. Chirico, Napoli.
- Goyes Narváez Julio César 2002, *Poesía y filosofía: ¿Gradación de la verdad o del conocimiento?*. Espéculo. Revista de estudios literarios, 21, s.p.
- Lavelle Louis 1967, *Chroniques philosophiques: science, esthétique, métaphysique*. Albin Michel, Paris.
- Leopardi Giacomo 1994, *Operette Morali*, Saverio Orlando (ed.). Rizzoli, Milano.
- McGinn Bernard (ed.) 2006, *The Essential Writing of Christian Mysticism*. Modern Library, New York.
- Platón 1985, *Diálogos I. Apología. Criticón. Eutifrón. Ion. Lisis. Cármides. Hippias menor. Hippias mayor. Laques. Protágoras*, introd. Emilio Lledó Íñigo, trad. y notas Julio Calonge, Emilio Lledó Íñigo y Carlos García Gual. Gredos, Madrid.
- Pradel Stefano 2023, *Tras las cenizas, o de la (des)posesión*, en Guillermo Aguirre (ed.), *Nada. La obra tardía de Manuel Álvarez Ortega*. Devenir, Madrid, 119-137.
- Ruiz Soriano Francisco 2013, *La poesía de Manuel Álvarez Ortega*. Devenir, Madrid.
- Spinoza Baruch 1984, *Ética*, trad. de Ángel Rodríguez Bachiller. Madrid, Sarpe.
- Stępień Tomasz, Kochańczyk-Bonińska Karolina 2018, *Unknown God, Known in His Activities. Incomprehensibility of God during the Trinitarian Controversy of the 4th Century*. Peter Lang, Berlín.
- Zambrano María 1987 [1939], *Filosofía y poesía*. F.C.E., Madrid.