

Locus amoenus y *locus horridus* en la poesía de Manuel Álvarez Ortega: destellos intertextuales con Thomas Stearns Eliot

MARIA MAFFEI
Università di Bergamo

Resumen

En este artículo se profundiza la confluencia de *locus amoenus* y *locus horridus* en los espacios de la obra poética de Manuel Álvarez Ortega, que reflejan tanto los eventos trágicos de la vida del autor como la huella indeleble que dejan. El paisaje idílico vinculado a una dimensión feliz que vive en el recuerdo aflora en diferentes oleadas; sin embargo, con frecuencia se asoma o en contraste o coexistiendo con un *locus horridus* simbólico de un desengaño que cuaja cada vez más hasta desembocar en apocalipsis. Tanto la esterilidad de los espacios como los habitantes simbólicos de este mundo a la deriva dejan reconocer una línea compartida con T. S. Eliot, que de manera parecida lamenta una sequía que es tanto exterior como interior y universal: en la senda de dichos destellos intertextuales, se propone un análisis comparado de las dos trayectorias valiéndose de ejemplos textuales destacados.

Palabras clave: Espacio, *locus amoenus*, *locus horridus*, intertextualidad, esterilidad.

Abstract

This article deepens the relation between *locus amoenus* and *locus horridus* in the representation of space within Manuel Álvarez Ortega's poetry, as they mirror the signs left by the tragic events of his experience. The idyllic landscape connected with the joyful past that now lives in memories appears more than once, however, the *locus horridus* representing the apocalyptic vision and reality seems inseparable from it. Both the spaces' sterility and the symbolic characters that inhabit this unreal world depict an intertextual relationship with T. S. Eliot. It will be proposed a comparative analysis between the Spanish author and Thomas Stearns Eliot through a series of textual examples.

Keywords: Space, *locus amoenus*, *locus horridus*, intertextuality, sterility.



Paisaje yermo, cuando el día muere, ¿será tu imagen el efímero
resplandor de esta miseria calcinada que no fuimos?
(Álvarez Ortega, 1993: 580)

El objetivo de este artículo es hilvanar el estrecho diálogo entre la obra de Manuel Álvarez Ortega y T. S. Eliot, dedicando especial atención a la ponderación del espacio como *locus amoenus* y *locus horridus*, reflejo del estado de ánimo del sujeto poético en la realidad que habita. La profundización se hará mediante una perspectiva intertextual basada en las definiciones que de ella brindan tanto Julia Kristeva en *Semiótica 2* (1981) con el concepto de intertextualidad como "espacio textual múltiple" (1981: 67) donde cuaja una red de significados en diálogo, como Gerard Genette en *Palimpsestos* (1989) al hablar de transtextualidad, que igualmente abarca el sinfín de relaciones "manifiestas o secretas" (1989: 9-10) que se establecen entre textos.



En la obra de Manuel Álvarez Ortega sobresale la reminiscencia de un pasado feliz anclado a un entorno natural apacible, trasfondo de recuerdos latentes que se añoran en un presente hecho de escombros, polvo, ceniza y devastación. El resultado es una poesía dominada desde el principio por claroscuros que matizan la coexistencia de estos dos universos en el horizonte del sujeto poético. Las imágenes de devastación son el retrato de un mundo a la deriva que, por un lado, encuentran una correspondencia inmediata en la devastación de la Guerra Civil Española (1936-1939) que el poeta experimenta también a nivel personal; por otro lado, la voz poética ensancha dicho nivel experiencial en un discurso más amplio que abarca la condición del ser humano en una realidad donde ya no encaja. De Álvarez Ortega sabemos que, con tan solo quince años, junto con el estallido de la Guerra Civil en 1936 y su desarrollo arrasador, tuvo que sufrir la muerte de su madre el 28 de mayo de 1938 y de su hermano el 1 de junio del mismo año en el frente de Teruel. Estos hechos han tenido una repercusión muy visible en su percepción de la realidad y de la existencia, que encuentra en la poesía el cauce de expresión privilegiado. La representación del paisaje es, entre otros, uno de los ejes principales que expresan el dolor de este hiato: del recuerdo del *locus amoenus*, pasa a retratar un *locus horridus* de entornos cada vez más apabullantes cargados de devastación, que culmina en un mundo apocalíptico totalmente arrebatado, donde solo la poesía guarda un potencial rescatador. Así, se deslindan netamente un antes feliz y un después reducido a escombros, cuya partición se relaciona tanto con la experiencia de la guerra en un plano personal como con la devastación de la humanidad en un plano universal.

La evocación de un espacio natural de paz y sosiego, emblema de la reunión con la armonía de la naturaleza que auspicia el sujeto poético, es frecuente en la etapa juvenil de su trayectoria, en concreto en los libros *La huella de las cosas* (1993: 9-21) y en *Égloga de un tiempo perdido* (1993: 23-43). No sobresale que el idilio retratado sea de tipo rural: con tal de huir de los bombardeos que interesaban la ciudad de Córdoba tras el estallido de la guerra, la familia se muda en 1936 a su chalet de la Sierra "Santa Paula"¹. El hecho de salir del entorno urbano para encontrar amparo en un espacio natural, pues, representa en el horizonte del joven Álvarez Ortega una auténtica vía de salvación que confluye en poesía a través de la añoranza de estos lugares. Sin embargo, tampoco aquí la representación del espacio será exclusivamente idílica: en "Suavemente, tal el seno desnudo" se encuentra un ejemplo llamativo donde ya se vislumbra la carga del claroscuro entre *locus amoenus* y *horridus*:

Suavemente, tal el seno desnudo de una aurora de otoño,
toda tu antigua vida volverá a mí, al cielo que despierta el recuerdo
en tus verdes orillas, oh pueblo solitario y tranquilo.
Tus rebaños de ovejas y su pastor, las bandadas de aves al atardecer,
el griterío banal de tus niños a la sombra de los árboles en flor,
volverán a brillar en lo más hondo de mis cansados ojos.
[...]
cuando sienta de nuevo el deseo de huir hacia otro mundo, ciego
me asomaré al balcón de esta casa, tocaré tu apacible crepúsculo,
y, en medio de una tempestad de recuerdos que el tiempo amarillea,
como una sombra que ya no duda, conoceré la dicha de estar unido a tu alma
por las cuerdas más leves: la hermosura de tu cielo insondable
y el perfil triste y oscuro de tu lejana montaña. (Álvarez Ortega, 1993: 10)

¹ El chalet "Santa Paula" se evoca tanto de forma directa en el poema "Santa Paula", que cierra *Clamor de todo espacio* (1993: 45-59), como indirectamente a través de fórmulas que remiten a él. Es uno de los pocos nombres propios, junto con la ciudad de Córdoba, que menciona en su poesía.

El recuerdo del *locus amoenus*, las “verdes orillas” de este “pueblo solitario y tranquilo” donde la cotidianidad se compone de ovejas, pastores, aves, “niños que vuelan a la sombra de los árboles en flor”, representa el lugar al cual vuelve un sujeto poético de corte netamente autobiográfico para sacar consuelo, sugiriendo la unión inquebrantable entre su alma y el cobijo que ofrece ese lugar. Sin embargo, el sujeto, al recordar su paz ancestral, “la hermosura de tu cielo insondable”, recuerda también “el perfil triste y oscuro de tu lejana montaña”, con lo cual la sombra de la devastación ya se asoma, adelantando el apocalipsis que cuaja en el tramo final, latente desde el principio. En “Esa ciudad que duerme o calla o piensa”, por ejemplo, el entorno urbano ya preanuncia el destino de desfallecimiento de estos lugares, correlato del alma del poeta:



Esta ciudad que duerme o calla o piensa sumergida en ese valle de sombra,
esta ciudad serena que parece descender de un cielo de otoño,
[...]
esta ciudad vino a mí dulcemente, como una leve brisa, un día de marzo,
y desde entonces la siento abrasarme el alma tal una hoguera
de oscuro amor que en mi corazón doliente se apagara. (Álvarez Ortega, 1993: 11)

El silencio angustiado de la ciudad, matizado en “duerme o calla o piensa” dominado por un “valle de sombra”, adelanta un apocalipsis al que el sujeto poético se siente predestinado y que relaciona con la atmósfera que imagina hubo de interesar su nacimiento en aquella casa, en directa relación con su constante manera de sentir:

[...] Pero yo pienso, con resignado dolor,
que quizás la bruma llenaba el universo con su melancolía
y que aquella casa número 4 de Santa Victoria estaba envuelta de sombra
pues mis pensamientos son siempre tristes y odio muchas cosas bellas
que acaso no debiera odiar. (Álvarez Ortega, 1993: 11)

Ya en esta etapa se nota cómo el espacio influye al sujeto, que encuentra la explicación de su manera de ser en las condiciones exteriores: en su trayectoria van cobrando gradualmente más relieve los retratos de un *locus horridus* que en todo momento es inhóspito, arrebatador, cada vez más estéril y apabullante por su arrasadora fragmentación inconciliable. Pronto toma la delantera la reminiscencia de una tierra “que nunca, nunca sabrá que un día / fue nuestro hermoso aposento” (Álvarez Ortega, 1993: 370): tampoco este espacio, en el cual se puede entrever el mencionado chalet en Santa Paula, está exento de imágenes de negatividad. La antitética relación que junta el *locus amoenus* al *locus horridus*, si por un lado es coherente con la poética de Álvarez Ortega que hace de los contrastes una marca de estilo, también adelanta en cierta medida su desenlace. A continuación, se profundizará en cómo la ponderación entre la aridez de los espacios y sus habitantes, que se transfiere del plano personal al nivel universal, se desarrolla en la estela de una intertextualidad con Thomas Stearns Eliot, en particular por lo que atañe a sus obras *The Waste Land* (1922) y *The Hollow Men* (1925), permitiendo destacar una trayectoria poética y existencial comparable².

² El interés de Álvarez Ortega hacia la literatura europea, ya destacado por la crítica, abarca una especial atención hacia la literatura inglesa: no solo hacia la línea mística abanderada por John Donne, sino también románticos y los victorianos. Por lo que se refiere a T. S. Eliot, cumple subrayar que en la biblioteca personal del autor aparecen tres libros que nos confirman un enfoque destacado: no solo de Eliot posee *Función de la poesía y función de la crítica* (1968) y *Asesinato en la catedral, Cuatro cuartetos, La tierra baldía* (1985), a confirmación de la experiencia de lectura directa

1. DESTELLOS INTERTEXTUALES ENTRE MANUEL ÁLVAREZ ORTEGA Y T. S. ELIOT

Es en la etapa de la madurez donde la posibilidad de recobrar la ancestral unión con lo natural se agota por completo: en libros como *Aquarium* (1993: 407-426)³, junto con señalar un cambio en la forma⁴, “se acusa esta condición de ahogo y asfixia [...]: el ser humano está atrapado en un mundo interior donde las imágenes cristalizan en densidad y cerrazón” (Ruiz Soriano, 2013: 72). En *Aquarium* (1993: 407-426) el destino apocalíptico ya representa el único desenlace posible en donde el ser humano se encuentra perdido, vaciado, destinado a esta misma Nada que evoca. El espacio en que se mueve el sujeto poético enseña una progresiva esterilidad hasta de los símbolos de esperanza que en la tradición poética suelen intervenir para contrarrestar la devastación total. Va cuajando así un mundo al revés en donde el alba, la luz del día, el amor, pierden su poder regenerador y se convierten en elementos de destrucción, fragmentos de una realidad dominada por la degradación, condenada a ser tragada por el olvido. Un ejemplo es particularmente llamativo a este respecto:

Nada más que una terrible invocación es el alba, la herencia de un matinal encuentro, una ola que niega la agonía de un abrazo, el error de unas flores que, en otro siglo, otros huesos descubrirán. (Álvarez Ortega, 1993: 410)

El horizonte de espera del lector es, de esta manera, profundamente alterado, y se produce un desajuste en la percepción que refleja perfectamente el mundo al revés en que nos arroja el poema. En la estela de este mundo al revés, cabe notar la coincidencia con la *Waste Land* de T. S. Eliot, que arranca subvirtiendo el tópico de la primavera como fuente de regeneración:

April is the cruellest month, breeding
Lilacs out of the dead land, mixing
Memory and desire, stirring
Dull roots with spring rain.
Winter kept us warm, covering
Earth in forgetful snow, feeding
A little life with dried tubers. (Eliot, 1922: 660)

Eliot retrata un mundo al revés, yermo y estéril, en donde cada elemento de la naturaleza se ha encaminado hacia su propia destrucción, que, junto con ser la devastación de la tierra, representa la del ser humano también. El alba, símbolo de regeneración y vuelta a la vida tras la noche, en el universo de Álvarez Ortega se subvierte de manera parecida, ya que en vez de dar alivio y consuelo es una “terrible invocación”.

En este universo donde un rescate es una ilusión y “el amor se deshoja como una flor de humo” (Álvarez Ortega, 1993: 418), la esterilidad del ambiente se refleja en los sujetos que lo

del poeta inglés, sino también el estudio que le dedica Northop Frye (1969), que comprueba un interés hermenéutico más tangible.

³ La obra aparece en el volumen *Obra poética (1941-1991)* que se publica en Devenir en 1993, el cual “reúne la totalidad de [su] obra poética. Cualquier otro texto que no figure aquí lo [da] por no escrito” (Álvarez Ortega, 1993: 687).

⁴ Se trata del libro en donde se inaugura el poema en prosa, forma adelantada en *Tenebrae* (1993: 83-93) que cuaja por completo en la expresividad alvarezorteguiana e interesa casi por completo la década de los setenta, gracias también a la larga frecuentación de los poetas simbolistas franceses rastreable asimismo en los contenidos. El cambio en la manera de expresarse poéticamente acarrea un cambio evidente en la manera de significar: el empleo del poema en prosa, de hecho, en la mayoría de los casos se asocia a una poesía de corte más silogístico con respecto al verso o al versículo.

habitan: otra vez, el paralelo entre los personajes del mundo álvarezorteguiano y del mundo eliotiano destacan por una afinidad que se reanuda a una misma condición compartida. En particular llaman la atención tres de ellas: el cadáver de la muchacha, el sonámbulo y el espartapájaros, que cabe poner en diálogo con los personajes que en la *Waste Land* terminan irónicamente degradados⁵. En primer lugar, se puede apreciar la coincidencia entre el “cadáver de la muchacha” que aparece en el poema “El verano escribe su epitafio” y la clarividente Madame Sosostriis de la *Waste Land*:

El verano escribe su epitafio sobre la tabla del mediodía, la marea se adormece ante la alabanza de las islas, y las aves, los guardianes de ese laberinto abisal, se coronan de salitre en las grutas que el hastío con su negligencia neutraliza.

[...]

Solo en el fondo del mar, [...] el cadáver de la muchacha que quiso conocer la verdad abre el misal de la muerte, y, como una telaraña invertida, lee la página en donde se dibuja el maleficio de su virginidad. (Álvarez Ortega, 1993: 417)

El verano, símbolo de vida y luz tras la regeneración de la primavera, “escribe su epitafio”, en un sepulcro que queda simbolizado en la imagen de la “tabla del mediodía”, luz perfecta. La única verdad posible está escrita en el “misal de la muerte”, del cual “el cadáver de la muchacha” que quiso conocerla “lee la página en donde se dibuja el maleficio de su virginidad”: el “misal de la muerte”, fuente de la única verdad, recita la condena al abismo de un olvido irrevocable. La lectura del “misal de muerte” evoca de manera directa a la clarividente Madame Sosostriis que, empeñada en la lectura de las cartas, termina diciendo “I do not find / the Hanged Man. Fear death by water” (Eliot, 1922: 662). Alessandro Serpieri explica que el hecho de que no encuentre la carta del Hombre Ahorcado cobra relieve si consideramos que es precisamente aquella figura que en los ritos de vegetación representaba la divinidad redentora (Eliot, 2020 [1922]: 91, nota n. 22 de Alessandro Serpieri). La lectura que revela la verdad, en ambos casos, da voz a una verdad de muerte que no admite redención.

En este panorama, también la figura álvarezorteguiana del sonámbulo, “cadáver intermitente”, es extremadamente llamativa y en *Aquarium* (1993: 409-426) se evoca en más de una ocasión:

Oh sonámbulo bajo la túnica marchita y el candelabro: conjura los senos de ese cadáver intermitente, pon tus ojos en la vidriera de otro sueño, y, como una corola que se abriera de pronto en medio de una tempestad,

vuelve a tu devastada mansión, vístete con la seda de las negras ceremonias, y, sacerdote imprevisto, ordénate entre esas cabezas cuya indolencia hizo huir a sus vanos moradores, dioses de un día en el malgastado patrimonio del exilio. (Álvarez Ortega, 1993: 417)

Antes de cruzar la penumbra que separa el amor del sobresalto, el sonámbulo dispone una cuerda o un cuchillo, y aunque no le hayan leído el porvenir, si le gusta el ritual, deberá ceder a la prisión de fiebre, antes de alcanzar su precaria eternidad. (Álvarez Ortega, 1993: 419)

⁵ Eliot a través del método mítico pone en relación “sujeto y objeto, presente y pasado, realidad y mito, texto y texto” (Serpieri, 2020: p. 6. La traducción es mía. Texto original: “soggetto e oggetto, presente e passato, realtà e mito, testo e testo”) con el fin de retratar este mundo al revés.

De noche, si dos sonámbulos se aman, un rayo de tristeza se apaga en la ventana, los hilos de la lámpara se funden en un vals, y el silencio, como una traslación corporal, se hace semejante a un eclipse de piedra que se disuelve con abnegación. (Álvarez Ortega, 1993: 423)

Oh, solo los sonámbulos de siempre saben que un cuerpo es un astro que pende de una cuerda en un callejón oscuro, que los días están circundados de un negro hilo acusador, que la muerte es un relato obsceno escrito con nada sobre papel de luto. (Álvarez Ortega, 1993: 426)

Encaminado por naturaleza hacia el destino de despertarse, lo único que encontrará cuando venga el momento será la realidad yerma y hecha pedazos que retrata Álvarez Ortega. La expresión “cadáver intermitente” que identifica al sonámbulo en el primer fragmento alude a una alternancia entre vida y muerte reflejada en el ritmo sueño-vigilia: si bien no se indica a cuál de las dos se refiera la condición de cadáver, parece aludir al hecho de que es el estar despiertos en esta realidad baldía el verdadero momento de muerte en vida. La figura del espantapájaros, complementaria de este escenario, remata la imagen del ser humano que en dicho entorno, vaciado ya de cualquier atisbo de esperanza, se reduce a un pelele vacío y desnortado. A seguir las menciones del espantapájaros en *Aquarium* (1993: 409-426):

Tarde es ya, el enemigo afila su cuchillo, el plomo de la desgracia despliega su palma: queda la esperanza de renovar el único espantapájaros que de nuestros huesos nunca se separa. (Álvarez Ortega, 1993: 410)

¿qué alacrán, al despertarse, sería capaz de clavar su celestial agua en el seno de una muchacha que acabara de hacer el amor con un espantapájaros? (Álvarez Ortega, 1993: 421)

Cuando el amor muere, antes de ser un dios investido de espantapájaros o profeta, siempre hay una estrella de ajenjo que ríe al fondo de la noche por todas las toses que las mariposas nunca emitirán. (Álvarez Ortega, 1993: 420)

Pero en los puentes romanos que cruzan la orfandad de los ríos, en las ciudades del sur, donde el tiempo orina sobre la crisálida de los heroicos capitanes, siempre hay un arcángel que no come ni bebe,
Y un oscuro dios que se extravió de su olimpo y con femenina gracia incubó el huevo clandestino del que saldrá un embrionario espantapájaros, susceptible de ser más tarde por los gusanos clasificado. (Álvarez Ortega, 1993: 421-422)

El sonámbulo, una vez despertado, no es hombre, sino espantapájaros, hombre vaciado de todo lo que caracteriza su ser humano, reducido a un seco bulto de hierbas muertas. La conexión con el vacío de los *Hollow Men* de Eliot es aquí inmediata:

Our dried voices, when
We whisper together
Are quiet and meaningless
As wind in dry glass. (Eliot, 1925: 679)

Hasta sus voces resultan secas a la par de la tierra que pueblan, su hablar se reduce a un susurro, que solo puede ser insignificante, vano, en el desfallecimiento de esa tierra yerma donde se degrada cada atisbo de rescate. Sus palabras apenas perceptibles, “wind in dry glass”, recuerdan la vanidad del decir cualquier cosa que Álvarez Ortega expresa frente a la

destrucción de la guerra, donde el sujeto poético lamenta “mis palabras sonaron en las manos del tiempo / como el eco extraño de algún ser desconocido” (Álvarez Ortega, 1993: 42).

La sinergia que se establece entre las tres figuras evocadas, en directa conexión con los poemas eliotianos, remata de forma definitiva la esterilidad de la tierra reflejada en la irremediable sequedad interior del ser humano, donde ese “fear in a handful of dust” (Eliot, 1922: 661) es un trasfondo constante.

2. (IM)POSIBILIDAD DE REDENCIÓN

En las posibilidades de redención contempladas por los dos autores destaca también en este caso una trayectoria común visible en el tramo final: en los dos casos, se van hilvanando alternativas que progresando se descartan, en concreto en el caso de Álvarez Ortega pasa con el recuerdo, el amor y el lenguaje. Sin embargo, en los dos destaca también un elemento de ambigüedad: en el caso de Eliot se trata del agua y, en el de Álvarez Ortega la poesía.

A lo largo del poema de Eliot el elemento del agua es constantemente problemático⁶. Su ausencia devastadora se lamenta con mucha fuerza y en más de una ocasión, tanto en el plano léxico como en el simbolismo fónico que se produce:

Here is no water but only rock
 Rock and no water and the sandy road
 The road winding above among the mountains
 Which are mountains of rock without water
 If there were water we should stop and drink
 Amongst the rock one cannot stop or think
 [...]

 Here one can neither stand nor lie nor sit. (Eliot, 1922: 670)

También cuando formula la hipótesis de su llegada la inquietud no disminuye y, al final, la sequía sigue:

If there were water

And no rock
 If there were rock
 And also water
 And water
 A spring
 A pool among the rock
 If there were the sound of water only
 Not the cicada
 And dry grass singing
 But sound of water over a rock
 Where the hermit-thrush sings in the pine trees
 Drip drop drip drop drop drop
 But there is no water. (Eliot, 1922: 670-671)

La ausencia de agua, enfatizada por la mención de elementos caracterizados por la aridez como las montañas de rocas y la calle de arena, así como por las onomatopeyas, hacen imposible primero “stop and drink”, pues sacar alivio o regeneración hidratándose, y en

⁶ Para una profundización véanse la introducción de Alessandro Serpieri la edición italiana mencionada (Serpieri, 2020: 39-42).

segundo lugar “stop or think”, es decir, la ausencia de agua imposibilita hasta el razonamiento, el pensar, o sea la actividad que distingue el ser humano de los demás seres vivientes. También su llegada acarrea problemas: en la parte tercera, “The Fire Sermon”, el verso “while I was fishing in the dull canal” (Eliot, 1922: 665) da muestra de un agua improductiva, estéril; se refiere a “white bodies naked on the low damp ground” (Eliot, 1922: 666), haciendo de la huella del agua un teatro de cuerpos muertos; se hacen múltiples referencias a la *death by water*, o sea el ahogamiento, que si en los ritos de vegetación era una muerte regeneradora, aquí aparece repetidamente degradada, grotesca, a la par que las demás referencias mitológicas y culturales.

Así como Álvarez Ortega contempla y descarta varias posibilidades de redención, la problematización del elemento acuático es reveladora de cómo también Eliot en la *Waste Land* va buscando una posibilidad de rescate. En la alternancia de escenarios apocalípticos y vías de redención posibles, Eliot concluye su poema con una coexistencia de agua y sequía significativa:

I sat upon the shore
Fishing, with the arid plain behind me
[...]
These fragments I have shored against my ruins. (Eliot, 1922: 673)

El sujeto poético está sentado pescando, no ya en un “dull canal” como en los versos iniciales, sino “with the arid plain behind me”, es decir, dando la espalda a la aridez. Eso, si por un lado sugiere que la llegada de la lluvia no ha surtido el efecto regenerador esperado⁷, por otro lado, tampoco ha sido devastadora, y deja entrever que un impacto sí lo ha tenido: la crítica lo confirma, destacando que la escritura de este intenso poema remonta a “una temporada de grave crisis psicológica que tuvo sin duda un efecto taumatúrgico” (Serpieri, 2020: 11)⁸. No será pues indiferente que al cabo de pocos versos el sujeto poético comente “these fragments I have shored against my ruins”, aludiendo al efecto regenerador de los “fragments”, es decir, la escritura, para *sus* propias ruinas: el agua ha redimido así *su* tierra baldía, que ahora queda detrás de él.

El nexo con el efecto terapéutico de la poesía en Álvarez Ortega es evidente: si bien su mundo va derrumbándose, de hecho, la búsqueda de posibilidades de salvación será constante y, aunque la mayoría de ellas va descartándose, la poesía será el único elemento de salvación, ya que “le ofrece la oportunidad de aprender y ejercitar su muerte, reconociéndose en ella como ser encaminado a la nada final a través de un largo sendero de días consecutivos cuyo único sentido es llegar al último destino” (Bianchi, 2023: 34). En el tramo final de su poesía, tras la catarsis de la palabra poética, de hecho, el sujeto adopta un tono quieto en contraste con el apocalipsis de los libros anteriores. Dicho sujeto

luego de un largo peregrinar, tal un alma errante, regresó a la casa [...] renace ahora que acaba el día. (Álvarez Ortega, 2011: 15)

⁷ Confirmación de que la regeneración esperada no se da es posible encontrarla en la capilla del Sagrado Graal que, cuando por fin se encuentra, está vacía: “la tierra entera resulta devastada [...] solo el hallazgo del Graal podría rescatarla. Y de repente, el acercamiento a la Capilla donde se guarda. [...] sin embargo, apenas se alcanza, la capilla está vacía, habitada por el viento” (Serpieri, 2020: 45). La traducción es mía. Texto original: “l’intera terra è devastata, [...] solo il ritrovamento del graal potrebbe riscattarla. Ed ecco, puntualmente, l’avvicinamento prospettico alla Cappella dove la coppa è custodita. [...] Ma, appena raggiunta, la Cappella Perigliosa si rivela vuota, abitata dal vento”.

⁸ La traducción es mía. Texto original: “un periodo di grave crisi psicologica, questo pur informe ebbe anche, indubbiamente, un effetto taumatúrgico”.

¿Quién dará fe de tu memoria, esa hilera de pobres hazañas, y, héroe de luto [...] te salve del sacrificio? (Álvarez Ortega, 2011: 27)

sonará otra aurora en su mansión, su voz será por el dolor santiguada, y así regresará, último peregrino de una tierra deshabitada. (Álvarez Ortega, 2011: 17)

El peregrino, así, vuelve metafóricamente a casa, y al terminar del día, cuando todo parece perdido y sin solución, ve todo renacer. Tras el largo peregrinar se pregunta: “¿Quién dará fe de tu memoria, esa hilera de pobres hazañas, y, héroe de luto [...] te salve del sacrificio?”: la tarea será entregada a la palabra poética, esta misma voz que evoca en el tercer verso citado, una voz “por el dolor santiguada”, que hará sonar “otra aurora en su mansión” y “dará fe de tu memoria”, garantizando una pervivencia tras esta vuelta al lugar que, en sus claros y oscuros entre *locus amoenus* y *locus horridus*, sigue llamando casa.

En conclusión, la profundización del diálogo que se establece entre Eliot y Álvarez Ortega en la representación de los espacios que habita el sujeto poético, en su abanico multifacético de manifestaciones y símbolos, nos permite apreciar no solo cómo en ambas poéticas la peregrinación a través de la sequía simboliza aquel trayecto de peregrinación que al final abre la posibilidad de rescate que parecía perdida, sino también que dicho peregrinar, que en el plano metapoético encaja con el proceso de escritura, es el rescate mismo. Se ha abordado en este artículo solo uno de los muchos ejes que los dos autores comparten, a sabiendas de que las sendas de investigación que quedan por profundizar son muchas y, a su vez, establecen otros diálogos con las corrientes europeas que se desarrollan en paralelo, a confirmación de que a la hora de abordar la obra de Álvarez Ortega es imprescindible arrancar de un contexto más allá de la literatura nacional.

Bibliografía

- ÁLVAREZ ORTEGA, Manuel (1993) *Obra poética (1941- 1991)*, Madrid, Devenir.
- (1993) “La huella de las cosas”, en Id., *Obra poética (1941- 1991)*, Madrid, Devenir, pp. 9-21.
- (1993) “Égloga de un tiempo perdido”, en Id., *Obra poética (1941- 1991)*, Madrid, Devenir, pp. 23-43.
- (1993) “Clamor de todo espacio”, en Id., *Obra poética (1941- 1991)*, Madrid, Devenir, pp. 45-59.
- (1993) “Tenebrae”, en Id., *Obra poética (1941- 1991)*, Madrid, Devenir, pp. 83-93.
- (1993) “Aquarium”, en Id., *Obra poética (1941- 1991)*, Madrid, Devenir, pp. 409-426.
- (1997) *Intratexto*, Madrid, Devenir.
- (2011) *Ceniza son los días*, Madrid, Devenir.
- BIANCHI, Marina (2023) “La trilogía final de Manuel Álvarez Ortega: lecturas desde Platón y Heidegger”, *Ínsula* 915, marzo pp. 32-34.
- ELIOT, Thomas Stearns (2020 [1922]) *La terra desolata. Testo inglese a fronte*, ed. Alessandro Serpieri, Milano, BUR Rizzoli.

- ELIOT, Thomas Stearns (2018 [1922]) "The Waste Land", en Stephen Greenblatt ed., *The Norton Anthology of English Literature*. Volume F. The Twentieth and Twenty-First Centuries, New York/London, Norton & Company, pp. 660-673.
- (2018 [1925]) "The Hollow Men", en Stephen Greenblatt ed., *The Norton Anthology of English Literature*. Volume F. The Twentieth and Twenty-First Centuries, New York/London, Norton & Company, pp. 673-676.
- (1968) *Función de la crítica y función de la poesía*, prólogo y traducción de Jaime Gil de Biedma, Barcelona, Seix Barral.
- (1985) *Asesinato en la catedral, Cuatro cuartetos, La tierra baldía*, Barcelona, Orbis.
- FRYE, Northop (1968) *T. S. Eliot*, Madrid, Epesa.
- GENETTE, Gerard (1989) *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, traducción de Celia Fernández Prieto, Madrid, Taurus.
- KRISTEVA, Julia (1981) *Semiótica 2*, traducción de José Martín Arancibia, Madrid, Editorial Fundamentos.
- MOHEDANO RUANO, Javier (2022) "Estética del amonites: figuraciones espectrales en la poesía última de Manuel Álvarez Ortega", en Guillermo Aguirre, ed., *Nada. La obra tardía de Manuel Álvarez Ortega*, Madrid, Devenir, pp. 155-171.
- RUIZ SORIANO, Francisco (2013) *La poesía de Manuel Álvarez Ortega*, Madrid, Devenir.
- SERPIERI, Alessandro (2020) "Introduzione", en Thomas Stearns Eliot, *La terra desolata. Testo inglese a fronte*, Alessandro Serpieri, ed., Milano, BUR Rizzoli, pp. 5-48.

