

DIMENSIONES CONTEMPORÁNEAS DEL *UBI SUNT?*: LA POESÍA DE ÁLVAREZ ORTEGA

MARÍA ISABEL LÓPEZ MARTÍNEZ
Universidad de Extremadura

Resumen

El *ubi sunt?* es un tópico de *longue durée* que continúa vigente en la poesía española contemporánea, en especial en la de postguerra. En el caso de Manuel Álvarez Ortega, refuerza los tonos elegíacos: el fin de la pasión amorosa, la decadencia del vigor corporal, la muerte de los seres queridos, la ruina del hogar. En sus libros de crítica social el *ubi sunt?* indica que incluso las injusticias cesan. El poeta abre una vía de superación del pesimismo al valorar la memoria y la poesía escrita que la fija, evitando la pérdida definitiva del amor y las vivencias.

Palabras clave: poesía, Álvarez Ortega, *ubi sunt?*, memoria.

CONTEMPORARY DIMENSIONS OF *UBI SUNT?*: THE POETRY OF ÁLVAREZ ORTEGA

Abstract

Ubi sunt? is a long-lasting *topos* that remains relevant in contemporary Spanish poetry, especially in the post-war era. In the case of Manuel Álvarez Ortega, it reinforces the elegiac tones: the end of passionate love, the decline of bodily vigor, the death of loved ones, the downfall of the household. In his social criticism works, *ubi sunt?* suggests that even injustices come to an end. The poet paves a path to overcome pessimism by valuing memory and the written poetry that captures it, thus avoiding the ultimate loss of love and experiences.

Keywords: poetry, Álvarez Ortega, *ubi sunt?*, memory.

1. CONSIDERACIONES ACERCA DEL TÓPICO LITERARIO *UBI SUNT?*

El *ubi sunt?* es un motivo de *longue durée* en la historia literaria, cuyos orígenes se remontan a la Biblia y a la tradición grecolatina (Gilson, 1932; Friedman, 1957; Liborio, 1960; Borello, 1967; Morreale, 1975). Posee una estructura breve y sólida, aunque abierta a leves variaciones que nunca eliminan la inexcusable pregunta retórica referida a la disolución que el tiempo ejerce, asunto que constituye la base semántica. Su sustancia se halla en la frase *Vbi sunt qui olim fuerunt?* (Morreale, 1975: 491) y en el plano del significado se alinea con otros tópicos relativos a la transitoriedad de las cosas (Curtius, 1995: 125)¹. Por su estructura, presenta un nudo apretado entre una acuñación formal con base sintáctica definida y unos rasgos semánticos que lo emparentan con las fórmulas, aunque es más flexible². Tras una revisión histórica desde los orígenes de este lugar común hasta la Edad Media, Morreale (1975) destacó algunos formantes: 1. La «pregunta retórica simple para que el autor abarque el pasado y el presente constatando la no existencia de los seres de antaño, evocados desde su propia circunstancia». 2. La introducción de «una exclamación más que una pregunta», idea matizable pues, a mi entender, se trata más bien de una afirmación tajante que solo en ciertos usos puede sugerir duda. 3. Las posibles repeticiones del tópico en los poemas, que dan lugar a la articulación binaria o ternaria, «quedando señalada la contigüidad y paralelismo por la anáfora, dándose casos en que el *ubi sunt?* se alterna con otras formas o aparece con modificaciones». 4. «La contestación, cuando se da, [que] puede ser aseverativa de la caducidad universal [...] o consistir en otra interrogativa también retórica [...]. Ha de contener una afirmación o sugestión de inexistencia, que generalmente acoge pensamientos y parangones sobre la caducidad». 5. La posibilidad de cambios de número

¹ En la clasificación formal de tópicos, el *ubi sunt?* pertenece al tipo de fórmulas que incluye el *carpe diem*. En este lugar común es inexcusable el imperativo y la noción de tiempo directa o metafórica. Ello es perceptible asimismo en la versión de Ausonio *collige, virgo, rosas*, que suma el frecuente vocativo.

² A pesar de lo anterior, la crítica ha señalado que «se le nombra como cosa consabida sin haberse definido su estructura en cuanto a contenidos y forma» (Morreale, 1975: 472), afirmación cierta respecto a la falta de concreción de las variaciones, pero discutible por la difícil catalogación de las mismas como consecuencia de la evolución de cualquier tópico literario, que se mueve con avance por las nuevas modulaciones y retroceso por el apoyo en los anteriores usos (López Martínez, 2008: 74-78).

del verbo de la pregunta *¿Dónde están?* y también de variaciones diacrónicas, además de la aparición de otros verbos (*¿Dó están?*, *¿Qué se hizo?*, *¿Qué es de?*, *¿Qué se hizo de?*, *¿Adónde fueron?*, etc.) y de la adición de adverbios como *ahora*.

2. EL *UBI SUNT?*, PUNTAL ELEGÍACO EN LA COSMOVISIÓN POÉTICA DE ÁLVAREZ ORTEGA

El *ubi sunt?* resulta muy adecuado para acentuar los tonos elegíacos que tiñen la poesía de Manuel Álvarez Ortega (Córdoba, 1923 – Madrid, 2014), quien también recalca en otros tópicos que versan sobre la caducidad y los sitúa en distintos niveles; por ejemplo, recurre al *tempus fugit* en los versos «rueda el día, rueda / el olvido letal» (Álvarez Ortega, 1993: 517); a la rosa marchitable en el poema «Donde estuvo la rosa en su perfume» (Álvarez Ortega, 1993: 556)– y al *carpe diem*, fórmula que da título a un poemario de 1969³. A pesar de haberse elaborado durante un lato período que abarca medio siglo, la lírica orteguiana revela una cosmovisión bastante unitaria que imprime un sello reconocible dentro de la Generación del 50 en la que se enmarca. Está pautada por incansables repeticiones de imágenes y por un vocabulario que va y viene apoyando nociones medulares como la omnipresencia de la tristeza y de la muerte auspiciadas por el *fatum adversum*, la nostalgia del ayer, el aislamiento y la insatisfacción existencial y amorosa, terrenos aptos para la tópica elegíaca.

No obstante, también se aprecian incursiones en asuntos no tocados o solo aludidos que implican cambios expresivos. Se rompe así el movimiento centrípeto de los flujos semánticos e imágenes, si bien es posible el retorno incansable. Los hilos de símbolos se reiteran y entrecruzan, en ocasiones con técnicas de escritura visionaria, que no desechan totalmente la organización. El distintivo orteguiano radica en la lid entre el impulso hacia el irracionalismo al tratar sobre los predios interiores y los lazos con la palabra realista que reproduce *sui generis* el mundo circundante. Un potentísimo yo, atenazado de pesimismo y duda

³ Independientemente de la fecha de la primera edición de los poemarios de Álvarez Ortega, en adelante estos se citarán por la compilación realizada por el autor (Álvarez Ortega, 1993).

existencial, todo lo filtra, convirtiendo incluso los aparentes diálogos en monólogos del sujeto desdoblado, aunque no fragmentado, a diferencia de lo que sucede en la postmodernidad. Esta antagonista dualidad entre el irracionalismo y la lógica ha dificultado el encuadre de la poesía de este autor entre las corrientes nítidas de su época y revela tonalidades de una voz peculiar (Díaz de Castro, 2018: 23).

En las páginas siguientes se analizan poemas que ejemplifican ese movimiento pendular a partir del tópico *ubi sunt?*, que adquiere diferentes giros estilísticos y valores semánticos, pero también presenta elementos constantes. Las piezas seleccionadas pertenecen a libros que cubren un extenso arco cronológico comprendido entre 1949 y 1983, desde *Égloga de un tiempo perdido* (1949-1950) hasta *Gesta* (1982-1983). El objetivo teórico general es calibrar la vigencia del tópico a la luz de los usos contemporáneos y comprobar su alcance y funcionamiento en la intrincada lírica de Álvarez Ortega, desvelando claves interpretativas.

3. ANÁLISIS DE UN CORPUS DE POEMAS ORTEGUIANOS CON PRESENCIA DE *UBI SUNT?*

3.1. *Las formas canónicas del «ubi sunt?»*

Como su título indica, el libro juvenil *Égloga de un tiempo perdido* (1949-1950) se asienta sobre un fondo de añoranza del paraíso perdido de la infancia y de la primera juventud que el poeta sitúa en Córdoba, su ciudad natal. Las trágicas circunstancias personales hicieron añicos la felicidad en ese Sur a veces idealizado, pues la guerra arrastró consigo al hermano el 1 de junio de 1938 en el frente de Teruel, pocos días después del fallecimiento de su madre. Para transmitir la dicha truncada, Álvarez Ortega acude al *ubi sunt?*

¿Qué fue de aquel mundo y sus gratas pasiones
derramándose oscuramente en nuestros labios?
¿Qué fue de aquel dios que en la vencida tarde
hablaba como un río en torno a nuestro cuerpo?

Puede el otoño dejar morir sus frutos, la noche
deshacer el oscuro maleficio de sus astros.
Pero ninguna sombra se abrirá de nuevo en tus ojos
que aún conservan la memoria de nuestro reino.

¿Qué luz podría llorar cuando el amor se entrega
a esta desierta orilla donde tantos días pasamos
nombrando humildes cosas que al tiempo sobreviven,
eternos reyes de una patria disuelta en el exilio?

Vuelves a vivir: el día, callado, te traspasa.
Pero en tu garganta renace un fuego paralelo
al terrestre delirio que la noche entroniza
una pasión más honda que tu encendida sangre.

Pero en mi boca muere un amor que se entrega
como una llaga abierta, un sueño consumido,
a este universo que rueda, enloquece, se abandona
al torrente que fue nuestro amor desesperado (Álvarez Ortega, 1993: 31).

Recorre el texto la tensión entre dos polos: la amenaza que el tiempo impone para disolver un amor pasional y la permanencia en el recuerdo. Tal dualidad origina una alternancia asimétrica de estrofas irregulares en la que a cada pregunta sigue una oración enunciativa, salvo al final donde se suman dos enunciativas. La primera estrofa y la tercera albergan el *ubi sunt?* referido al desvanecimiento de un amor disfrutado en el pasado. Como contrapunto, la segunda y la cuarta estrofas, enunciativas, acogen la reflexión sobre los asuntos planteados en las preguntas: el refuerzo de aferrarse a la persistencia del sentimiento en la memoria y, en un movimiento pendular, la asunción de la imposibilidad. Esta se expone en las dos estrofas finales que quiebran la alternancia, permitiendo así que la reflexión se distribuya en dos partes, una destinada al nuevo enamoramiento del tú y otra que muestra el testimonio final del yo sufriente ante un «sueño consumido» que se acompasa al cósmico fluir temporal.

El ritmo gravita en los módulos tetrásticos y en una anáfora que realza una de las formas canónicas del *ubi sunt?*, en principio bien especificada pues repite literalmente «¿Qué fue de aquel» y después más

vaga («¿Qué luz podría llorar»), acorde con el valor de disolución clave en el poema. En la sección enunciativa, otra anáfora, ahora sobre la adversativa «Pero» («Pero ninguna sombra...», «Pero en tu garganta...», «Pero en mi boca...») contrarresta la imparable acción destructiva del tiempo anunciada por el tópico, como si el poeta deseara con vehemencia oponerse a ella. Así pues, la organización rítmica y retórica marcha acorde con la distribución de los contenidos, enfatizando los semas capitales. El poeta sospecha que una pasión colmada en la juventud se disolverá con el paso de los días, sobre todo para un *tú* que volverá a enamorarse, pero se consuela con la idea de que todo en el universo acaba (*Omnia mors aequat*).

En vez de ilustrar los contenidos generales de banalidad típicos como los grandes imperios, los ricos, los ilustres..., el *ubi sunt?* se proyecta en el terreno amoroso, marca de la poesía orteguiana. Además, en una composición con una potente base dual que afecta a distintos niveles, es un *contrafactum* que indica la persistencia del sentimiento en el recuerdo, aunque al final sea en vano. Álvarez Ortega adopta una de las configuraciones canónicas del tópico en español (*¿Qué fue...?*), con antecedentes preclaros en las *Coplas a la muerte de su padre* de Jorge Manrique («¿Qué fue de tanto galán, / qué fue de tanta invención / que traxieron?») y en el *Rimado de palacio* del Canciller Ayala («¿Qué fue entonces del rico y de su poderío, / de la vanagloria, de su orgulloso brío»), por citar casos señeros.

Al comienzo, Álvarez Ortega se lamenta porque la primera juventud se ha esfumado y con ella una aventura sensual, adivinada en las «gratas pasiones» y las alusiones al beso. La aliteración de nasales y el gerundio presentan la actividad erótica *in progress* y aureolada de misterio («oscuramente»). El deseo representado por Cupido –«aquel dios» ya lejano, según el deíctico– se apodera de los cuerpos y los insta a hablar, a entablar una relación recíproca. El símil del dios-deseo con el río, de eco alejandrino, aporta la noción de humedad y de pasión envolvente y susurrante. El poeta cordobés recurre años después a variaciones sobre esta imagen en la primera parte del poemario *Invención de la muerte* (1960-61) titulada «El amor como un río», cuyo poema inicial es «Amor, río en el tiempo» (Álvarez Ortega, 1993: 223), que plantea también una elegía a la antigua pasión ya desvanecida mediante las connotaciones

simbólicas de la corriente fluvial vinculadas al transcurrir temporal y el léxico de las ruinas y la muerte⁴.

En el texto de *Égloga de un tiempo perdido*, el sentido de la pregunta expuesta con *ubi sunt?* es la disolución de ese amor y, por eso, abundan las nociones de muerte en la simbología del ocaso («vencida tarde»), la noche y el otoño. El poeta contempla la naturaleza y el cosmos sujetos al continuo cambio, según los verbos «deja morir» y «deshace». No obstante, en esta fase vital de juventud parece no resignarse, postura combativa en una persona extremadamente pesimista, y de ahí la adversativa y la recurrencia al recuerdo salvífico: «Pero ninguna sombra se abrirá de nuevo en tus ojos / que aún conservan la memoria de nuestro reino». Luchan la luz y la oscuridad, la vida y la muerte, la pasión conservada y el fin del amor.

En la tercera estrofa, la pregunta retórica del *ubi sunt?*—ahora menos canónica— proclama la victoria de la luz contraria al llanto cuando el poeta evoca los días felices en un esbozo de *locus amoenus* que, visto desde el presente, ya está amenazado por la soledad («orilla desierta») y la desaparición de la «patria disuelta en el exilio» en la que se ha convertido el anterior «reino del amor». Coincide Álvarez Ortega con Vicente Aleixandre en la idea del «paraíso perdido» que el sevillano explicitaba en su libro *Sombra del paraíso* (1944), de tanto impacto en la postguerra. Además, en el poema «Como el vilano» (Aleixandre, 1978: 683-685), el nobel repite «Hermoso es el reino del amor, / pero triste es también» y plantea asimismo la fugacidad de un sentimiento que en la

⁴ En el poema también perteneciente a *Invención de la muerte* titulado «Una entrega que fue amor o nada» (Álvarez Ortega, 1993: 239), se reitera la asociación de amor-río-fluir temporal para exponer el carácter efímero de la pasión. En *Sea la sombra* (1957-58), la muerte, adivinada en el cuerpo sensual de la mujer, era más explícita: «Soporto muerte un río de quieta claridad bajo tu piel dormida» (Álvarez Ortega, 1993: 211). No obstante, en el libro precedente, *Desierto Sur* (1956), el río indica la permanencia en la movilidad, con ecos del soneto 134 de Quevedo «A Roma sepultada en sus ruinas» («Solo el Tíber quedó [...] / ¡Oh Roma, en tu grandeza, en tu hermosura, / huyó lo que era firme y solamente / lo fugitivo permanece y dura» (Quevedo, 1969: 430). «Égloga de un pequeño río» presenta, pues, una sensación momentánea de victoria de la vida ante la potencia general de la muerte en el pensamiento orteguiano: «El tiempo pasa, pero tú, oh río, / solo en tu quieta movilidad permaneces / como ejemplo de que la vida en ti es gracia, / vives otra edad, el sueño te crea, das / a quienes en tus plantas habitan / esperanza. // Oh, río, que nadie oiga en tu orilla / la tristeza, que nadie se aleje de tu playa / y olvide la paz que un día escribió la eternidad, / en tus aguas» (Álvarez Ortega, 1993: 201).

amada vuela semejante a los pelos plumosos del diente de león, pero que el amante contrarresta con su fidelidad y el arraigo íntimo. El citado poema pertenece a *Historia del corazón*, volumen de Aleixandre que recoge textos escritos entre 1945 y 1953, es decir, muy cercanos cronológicamente a *Égloga de un tiempo perdido* (1949-1950).

Para Álvarez Ortega, la palabra conservada en la memoria frena la total volatilización y, por ello, del momento amoroso se rememora el acto de nombrar las «humildes cosas que al tiempo sobreviven», en una secuencia que refleja el movimiento binario de la antítesis axial («pasados» / «sobreviven», «eternos» / «disuelto»). *Sensu lato*, la crítica ha hablado de la prevalencia en la poesía orteguiana de una lucha entre el cuerpo y la memoria, «pugnando por una supervivencia en la que también juegan un papel protagonista el olvido y las sombras. De tal modo, cuerpo, memoria, olvido y sombras se convierten en pilares adversarios» (Cullell, 2012: 34).

La cuarta estrofa describe el nuevo enamoramiento de ella con la afirmación escueta y rotunda «Vuelves a vivir» y mediante un vocabulario relativo al *ignis amoris* («fuego paralelo», «encendida sangre») que discurre a la par que el «delirio» de la noche en el reino del amor –de ahí el verbo «entroniza»–. La luz afectiva permite que el tiempo atravesase el ser sin destruirlo («el día, callado, te traspasa»), noción que ahora se va concretando. La segunda anáfora liga expresiones que contrastan el enamoramiento del *tú* («Pero en tu garganta renace un fuego») y el estado opuesto del *yo* («Pero en mi boca muere un amor»). El poema es circular, porque la boca de la última estrofa, ya inactiva, se vincula a los labios que besaban al principio y, como consecuencia, surge el sufrimiento en el sujeto, la herida de amores que, en concordancia con la tónica del poema, se eleva a lo cósmico y se entrega «a este universo que rueda» –o a la creación que «riela» en palabras de Vicente Aleixandre–. Álvarez Ortega matiza este contenido en la enumeración «enloquece, se abandona / al torrente que fue nuestro amor desesperado». Con una hipérbole final, ya no es el amor humano el que se eleva al cosmos, sino a la inversa. Tan poderoso para el amante fue este nerudiano «amor desesperado», percibido metafóricamente como «torrente» y marcado por el efecto de caída del encabalgamiento, que

mueve al orbe en una orientación de claro origen romántico⁵. En suma, el poema plantea la duda de si el amor desaparecerá o se renovará como el infinito, incertidumbre en la que se instala la modulación orteguiana del *ubi sunt?* que, en las espirales de la poética y la visión de mundo del autor, toma los dos valores: la disolución y la anti-disolución, porque «también para el sepulcro hay muerte», como escribía Quevedo en el soneto que comienza «Falleció César, fortunado y fuerte» (Quevedo, 1969: 418).

Por esos años en Álvarez Ortega deja una profunda cicatriz una pasión adolescente que se frustró, que puede remitir a una relación biográfica concreta o indeterminada.. Ese ardor malogrado aparecía en *Égloga de un tiempo perdido* y también en *Noche final y principio* (1951), donde surge una catarata de alusiones al fin del amor y a un *yo* roto que se acompasa con un paisaje urbano de ruinas, desolación, nostalgia, cenizas y sombras (Álvarez Ortega, 1993: 72). En *Tenebrae* (1951), se advierte ya desde el título la oscuridad ligada a la muerte, presentada a veces por larvas y objetos putrefactos que reflejan el espíritu: «solo el alma es un fruto que bajo la sal del engaño, cala de larvas, se pudre» (Álvarez Ortega, 1993: 86). El recuerdo amargo y la apreciación de que todo perece se canaliza en versos libres anafóricos con paralelismos. El *ubi sunt?* se rastrea en *Tenebrae*, también con carácter amoroso, en el poema IX:

¿Adónde fueron las horas que con tan pacientes signos –dices–
supieron escribir nuestro delirio? ¿Qué se hizo de la dicha y su vano
testamento? ¿Es esta sombra eternidad o solo es el contraluz de un rostro
que se abrasa, traicionándose en el tiempo?

Como cae la noche a lo largo de los años, queja ardiente, memoria
cruel, así cae sobre tu corazón desierto este dolor que maldice tu ser
errante por la tierra.

Sin embargo, una voz tardía suena aún en el aire, se hace eco o día sin
sentido, bordea el abismo adonde reina la tristeza. Acógela, niégate al
oscuro salterio en donde su maldad se aposenta, y, con un gesto que nadie

⁵ Los ecos nerudianos proceden de la «Canción desesperada» y se concretan en las menciones de la noche, el beso, la herida de amor, la sombra y la mención explícita del «amor desesperado» (Neruda, 2008: 163-167).

sabría adivinar, aparta esa leve muerte a cuyas plantas se cierra el deseo (Álvarez Ortega, 1993: 88).

La forma canónica del *ubi sunt?* que emplea el adverbio de lugar, en línea con los versos de Garcilaso «¿Dó están agora aquellos claros ojos», va referida a «las horas», sinécdoque del paso del tiempo y del cese del «delirio» pasional. Según los usos históricos del tópico, Álvarez Ortega reitera las fórmulas, pero con *variatio* al escoger «¿Qué se hizo de», otro modelo común con el que desmenuza los rasgos positivos del amor pasado («la dicha») y el vacío destino final («su vano testamento»). La serie interrogativa acaba con una pregunta sobre la perpetuidad de una pasión que ya es vestigio o «sombra» (semejante a *Sombra del paraíso* de Aleixandre), cara oculta de la luz.

En las secuencias finales, el *yo* se desdobra en un pseudodiálogo introspectivo que desarrolla el símbolo de la noche como dolor. Se aprecian las huellas de Novalis, autor que prestó los versos para la cita preliminar de *Tenebrae*, pertenecientes a *Heinrich von Ofterdingen*, donde se insiste en el sepulcro, metáfora del mundo que también refleja al ser: «Der Leib wird aufgelöst in Tränen, / Zum weitem Grabe wird die Welt, / In das, verzehrt von bangem Schen, / Das Herz als Asche niederfällt [El cuerpo se disuelve en lágrimas, / el mundo se convierte en un amplia tumba / en la que, consumido por la angustiada belleza, / el corazón cae como cenizas]». Si para Novalis el corazón «cae como cenizas» en la «tumba del mundo», para Álvarez Ortega el dolor cae sobre el «corazón desierto», insistiendo en una soledad en la que subsiste el recuerdo («memoria cruel») y el lamento amoroso («queja ardiente»). La increpación del versículo final insta a aferrarse a «la voz tardía», quizás la palabra poética *-scripta manent-* que contrarreste la desaparición de todo («oscuro misterio») y el imperio de lo negativo y de la muerte que borra incluso el deseo.

En definitiva, en el empleo del *ubi sunt?* en *Tenebrae* cabe resaltar el uso de clichés canónicos con repeticiones que acogen una *variatio* («¿Adónde fueron...?», «¿Qué se hizo de...?») y que redundan en la caducidad, aportando un tono himnico con resonancias rítmicas de la Biblia. Se mantiene el asunto amoroso sobre la continuidad o no de la pasión y concurren los ancestrales símbolos de caducidad y muerte (la

oscuridad), pero se entrevé el afán del poeta por encontrar la réplica, la luz, aferrándose a la firmeza del deseo y a la escritura.

En *Lilia culpa*, libro escrito en 1962 y publicado en 1984, reaparece el tópico en su forma ortodoxa:

Este lecho de mármol, ¿qué fue? Esta rama
de flores que el gas de la lámpara
marchita, ¿dónde su savia desintegrará?
¿En qué espacio celeste, hoy desierto,
el hilo, la aguja, el bastidor, la tela
guardan su permanencia para otra máscara?
Hemos venido a tu hogar, hemos tocado
el polvo de los años. Todo está intacto.
Y como un alba que no se atreve a despertar,
nuestra resignación, por ti, ha escrito
el nombre que llevas hacia la muerte (Álvarez Ortega, 1993: 248).

La expresión latina del marbete se suma a la cadena de títulos de libros constituida por *Tenebrae*, *Carpe diem*, *Aquarium*, *Mantia fidelis* y *Corpora terrae* que atraviesan la trayectoria poética de Álvarez Ortega, probando su conexión con los clásicos y su índole culta, aunque él resignifica los términos. En *Lilia culpa* prevalece la ausencia del amor y el vacío consiguiente, tratado con los consabidos tonos elegíacos, pero también hay espacio para la nostalgia del cariño filial, aspecto clave en la evolución del uso del tópico, como sucede en el poema que citamos. El fragmento seleccionado conserva las enumeraciones propias del *ubi sunt?*, si bien con variaciones formales que se suceden («¿Dónde...», «¿En qué espacio...?») como si esta expansión reprodujera la progresiva extensión de la caducidad⁶. Esta afecta al «lecho de mármol» por las sugerencias de tumba, a las flores marchitas y a los útiles de costura que remiten a la madre evocada, referente del *tú* poemático («tu hogar») y protagonista de la secuencia. El ambiente doméstico aparece cerrado, intacto salvo para el *tempus edax rerum*, causa de ese «polvo» que cantó Góngora en su endecasílabo «en humo, en polvo, en sombra, en nada»

⁶ La interrogativa «¿Dónde está?» aparece en esquemas canónicos del tópico, como en la *Égloga I* de Garcilaso de la Vega: «¿Dó están agora aquellos claros ojos / [...] ¿Dó está la blanca mano delicada» (Vega, 1972: 129), que tiene antecedentes clásicos y contemporáneos (Merino, 2011: 159-171).

(Góngora, 1990: 630). Álvarez Ortega siente el transcurrir de los años sin mitigar el dolor por la pérdida de los seres queridos y va ensombreciendo el tono lírico; se ha señalado que sus versos «son más epitafios que elegía» (Molina, 2004: 2). La «resignación» suple a la anterior esperanza, aunque siga vigente la antítesis luz / oscuridad en la secuencia el «alba que no se atreve a despertar», incapaz de vencer a la muerte, excepto por la débil constatación en la escritura, memoria al fin y al cabo, no en vano la cita preliminar del libro es: «Il n'aura de mémoire que du jour seulement où mon front l'a porté [Solo tendrá recuerdo del día en que mi frente lo llevó]».

3.2. Variantes de las formas canónicas del tópico

Excepto en *Lilia culpa*, a partir de los años sesenta Álvarez Ortega sustituye las formulaciones canónicas del *ubi sunt?* por otras que intensifican la transitoriedad al portar verbos con valor léxico definido: «¿Qué importa?», «¿Qué queda?», «¿Dónde queda?», «¿Qué pervive?», «¿Quién conserva?». Se aplican a la juventud y a los amores perdidos, algunos específicos, como el profesado a la muchacha de Benzú que citaremos.

En *Invención de la muerte* (1961) el *ubi sunt?* se vincula a la fugacidad del esplendor físico juvenil. Así sucede en «Mes de la muerte», pieza dedicada a junio, mes veraniego que por tradición está más ligado a la plenitud que al deceso. La causa se expone en versos de tono salmódico por la base rítmica acentual: «En junio madura el corazón del hombre, / es una espiga dispuesta a ser segada». La muerte acechante en la naturaleza simboliza el declive de la persona, aunque al final se produce un giro conceptual. El *ubi sunt?* plantea la efectiva decrepitud corporal, apoyada en el tópico mar-muerte, pero asimismo su relativa invalidez pues todo renace *à la manière* de la rotación estacional:

¿Qué importa ya
 esa marea última que traspasó los años,
 ese marino adiós que se llevó en su ola
 el cuerpo que adoramos? La jornada no acaba,
 la gloria toca las frentes que esperan
 unirse al final de su humillado trabajo.

Pues en junio madura el corazón del hombre,
la sangre salta a golpes, cae al otro lado
de la vida y huye, y todo nace de nuevo (Álvarez Ortega, 1993: 231-232).

El vocabulario de índole religiosa se resignifica –la manriqueña «jornada» que remitía a la vida terrena, la «gloria» como recompensa, el verbo «adoramos», «el otro lado de la vida»– en un proceso de desacralización, pues Álvarez Ortega lo aplica a la posibilidad de un nuevo vigor físico.

La «marea última» de este poema se modula en el título del libro *Oscura marea* (1963-1964), también pleno de recuerdo, de exaltación del amor y, según los habituales contrastes, del sufrimiento por desamor. El tono alexandrino se percibe en la nostalgia de una relación adolescente entonces feliz –«Nos dijeron que la vida era hermosa» (Álvarez Ortega, 1993: 273)–, pero «No fue así». Con similitudes con la poesía de José Hierro, Álvarez Ortega describe los efectos de la guerra que herían «nuestros ojos adolescentes». Como en *Lilia culpa*, vuelven las evocaciones de la madre y la soledad del hogar sin ella: «En la noche es desconsolador no oír tu voz, / yo miro la mesa con el pan intacto, no sirve / su blancura sencilla, algo se niega a ser,» (Álvarez Ortega, 1993: 280). En otros textos también rememora el período en el que él habitó en el Norte de África, las muchachas en la playa, los aduares y el ambiente de prostitución, y a veces desdobra el *yo* para indicar que sigue recordando: «Pero tú cantabas ahí, cantas / todavía» (Álvarez Ortega, 1993: 276).

La crítica que esgrimía sobre las condiciones sociales y laborales en poemarios contemporáneos a estas vivencias, por ejemplo en el libro *Exilio* (López Martínez, 2023), se mantiene cuando recuerda los espacios y los seres desvalidos en esos entornos de Ceuta, Melilla y zonas del Protectorado Español en Marruecos. Así, en el poema titulado «Levantán sus cabezas sobre la calma» (Álvarez Ortega, 2023: 278-279), ataca la burocracia y a los poderosos: «propagan de puerta en puerta edictos, / prohibiciones, sobornos, la lepra del papel / escrito con la sangre traicionada». Como réplica, el poeta augura que «Un día el mundo / en su carne heroica clamará, sembrará / su semilla para otro mundo más vasto». Y se pregunta con *ubi sunt?*: «¿Qué queda ya / de su malgastado patrimonio? Queda / su mísero linaje, un odio antiguo acaso, / unos

látigos solos, unos cordeles»⁷. La respuesta recalca que, por fortuna, también cesa la injusticia pasada. Este uso del *ubi sunt?* en contexto de crítica social es un índice de la evolución de la poética del autor, que contó con etapas de compromiso como sucedió a tantos escritores de su generación, españoles y europeos.

Ya en la década del setenta, Álvarez Ortega compone *Desde otra edad* (1974) que, según perfila su título, supone también una contemplación del pasado y de ahí la afluencia de recuerdos que se proyectan en una línea más larga, desde la infancia hasta el ayer reciente⁸. Como señalábamos respecto a *Oscura marea*, entre los hechos más cercanos cronológicamente destacan los ligados a la estancia del poeta en el Norte de África, donde conoció una civilización diferente y una sensualidad y erotismo más libres. Así, en una composición evoca a la muchacha de la zona ceutí de Benzú (Álvarez Ortega, 1993: 470), protagonista en el ayer del hermoso poema «Oigo el mar en Benzú» (Álvarez Ortega, 1993: 173-174) incluido en *Tiempo en el sur*, libro que recoge textos de veinte años atrás, en concreto de 1955. Pero en el nuevo recuerdo la realidad anterior se ha desvanecido y los seres ya no son idénticos a los que fueron. En este contraste ligado a la acción corrosiva de Crono, la expresión roza el *ubi sunt?* cuando la muchacha es invocada (Álvarez Ortega, 1993: 471):

⁷ Clave para el sesgo social es la composición siguiente (Álvarez Ortega, 1993: 279-280), que guarda resonancias del famoso poema de *Poésie et verité* (1942) de Paul Éluard titulado originalmente «Une seule pensée» y conocido por «Liberté». Fue publicado en París durante la ocupación nazi como propuesta de resistencia. Escribe Álvarez Ortega: «¿Amor? ¿Libertad? ¿Delirio? ¿Qué nombre / darte? ¿Qué letra dirá con justicia / cuanto de tu vida se ha salvado? // Solo estoy, / Puedo llorar tu nombre este día, hay seres / que mueren golpeados en las cárceles, / hay tristes suburbios, desolados mendigos, / mujeres que se entregan en una soledad / más negra que la noche. // [...] sin embargo, alguien, / una sombra mortal, cree en ti, ve en tus labios / la hoja de un cuchillo y un hilo delgado / que transfiera la vida y la muerte».

⁸ Entre las primeras remembranzas se incluye el hogar familiar en el poema «La casa sometida al clamor de la marea» (Álvarez Ortega, 1993: 469). Se trata de una vivienda traspasada por el olvido y ya decrepita según el valor simbólico de muerte que porta el mar, con su «galería de retratos que el salitre de los muros conjuga con tapices de luto y negros candelabros» y sus sombras deambulando por las estancias («las máscaras de la desdicha vagando sus traiciones por los lechos desiertos»).

Ah, ¿qué puede exigir ya esa identidad de tu rostro con el poniente
y su alada adulación, si el día
a solas no se atreve a despertar,
y, en otra estación, lo que fue un delirio estar vencido por la conjunción
[de tu sexo,
ahora es solo queja de una vejez bajo el cielo en desuso?

Aunque cambie la forma, en estas fases de su trayectoria Álvarez Ortega sigue la línea de los orígenes del *ubi sunt?*, donde se preguntaba por los héroes desaparecidos. Mantiene la solemnidad, pero ligada a las personas cercanas, a lo doméstico, al recuerdo de esta joven ceutí, al de la madre o del hermano muerto. Así se aprecia en el poema «Ahora que solo eres una sombra», que esboza la descomposición corporal del hermano fallecido y su «legado sombrío». Se repiten las interrogaciones acerca del destino del anterior «esplendor», ahora relativas a la relación fraternal (Álvarez Ortega, 1993: 476-477):

¿qué piel te habita ya, si tu ofrenda es el aliento de un reptil herido
por la costumbre, un legado sombrío,
y una cabeza de luto con indolencia siembra su magisterio por tu dominio?
[...] ¿Qué clima escribe la orfandad
de ese cuerpo que fue esplendor
en la tierra? ¿De vueltas a qué poniente vives, si con tanta ceguera
das origen a una nueva estirpe
y en ella sacrificas lo que fue grata anunciación del dios que fuiste un vago día?

En un movimiento hacia lo general, el poeta cree que la nada se impone y que la transitoriedad se apodera de todo cuando falta el ímpetu pasional. La afirmación rotunda de estos contenidos es diáfana a través del *ubi sunt?* en la siguiente secuencia:

¿Qué pervive en la tierra
cuando la pasión ha huido
y en el aire –como una ola lejos de la arena se deshace en otra ola– queda
un sonido que nos fue familiar,
un olor íntimo, un frío éxtasis? (Álvarez Ortega, 1993: 479).

El poema inicial de *Mantia fidelis* (1975-1976), «Abrazados en la oscuridad», es otra meditación sobre la permanencia o no de las relaciones pasionales y un testimonio del *modus operandi* orteguiano, obsesivo, reincidente a través de los años. En la década de los setenta los tonos son más descarnados, a contracorriente de las nuevas tendencias culturalistas, sobre todo activas en los Novísimos, que suponían cierta evasión (Álvarez Ortega, 1993: 491-492):

¿Qué nos queda luego
de esta oscura posesión,
plato de desaliento, sino una dulce galaxia de silbidos memorables,
expuesta a desleales olvidos,
alacranes caídos por la gracia de una ausencia letal bajo la húmeda luz
[de la lámpara.

Los encuentros eróticos llevan implícito el *signum adversum* («oscura posesión») y la angustia contemplada como un inverso banquete de amor («plato de desaliento»). El recuerdo siempre está amenazado por un olvido que los alacranes figuran, fauna dañina asociada al veneno y al dolor. La «ausencia letal» guarda la clave, pues la lejanía mata al sentimiento.

En *Escrito en el Sur* (1977-1978), el poeta vuelve a mencionar una ciudad del litoral semejante a las del Norte de África donde vivió experiencias sexuales que ya solo existen en la memoria, pues están «fuera de todo paraíso hallado». Como *contrafactum* de los romances de la tradición y los panegíricos de las ciudades, la segunda persona corresponde a la urbe invocada, a la que se pregunta sobre esas zonas marginales de playa ya borradas, vistas como «sombra de tu infierno» y tocadas por el mar-muerte en forma de «salitre», «salmuera», detritus («cáscaras») y alusiones sexuales («cuerpos desnudos»):

¿Dónde queda la sombra
de tu infierno, la ebria soledad
de esa gota de salitre que enciende su pesar
entre cáscaras y voces, ojos
muertos, cuerpos desnudos
y salmuera? (Álvarez Ortega, 1993: 491-492).

Sin embargo, en la siguiente estrofa, paralelística como suele suceder en el uso reiterado del *ubi sunt?* para enfatizar la caducidad y el tono salmódico, el poeta contempla esa ciudad más lejana, en tercera persona, según marca el posesivo de «su infierno». Se concretan otros elementos de ese ambiente caluroso de playa natural, entorno de «ritos sexuales» que se especifican⁹:

¿Quién conserva las tentaciones
de su infierno hasta palidecer,
la fluente arena que tuesta rostros y olvidos,
el mineral invisible que alza
sus ritos sexuales sobre las obstinadas dunas
y los morados lavaderos? (Álvarez Ortega, 1993: 531).

El poema V de la segunda parte de *Liturgia*, volumen de la década de los ochenta (1981), insiste en el *ubi sunt?* en contexto amoroso y como indicador de la nostalgia por una pasión vivida:

¿Qué queda de aquel tiempo, héroe vagabundo, cuando tristeza y amor
fueron ejemplos vanos de tu existir?

Has visto nacer el olvido en un páramo de muertos, oído la soledad
bajo la niebla del día, sueño a sueño.

No llames amor a lo que fue piedra mortal: a ras del suelo, desiertas
las bocas, solo la ceniza halla en otro cuerpo su soledad (Álvarez Ortega,
1993: 576).

El *tú*, espejo de un *yo* de nuevo desdoblado, permite el auto-cuestionamiento. El amante se considera un «héroe vagabundo», correlato de los «falsos semidioses» de José Hierro, de origen elevado pero obligado a vivir en una realidad hostil. De nuevo lo positivo choca con la transitoriedad y con un deterioro que impregna también al amor. La increpación final insiste en la omnipotencia de la muerte merced a sus símbolos y connotaciones: la lápida, el desierto, la ceniza, la soledad.

⁹ Sobre la importancia de la corporeidad y del erotismo en la poesía del autor, véase Fernández Martínez (2018).

Bordea el tópico que estudiamos la composición del mismo libro que comienza «El amor, el duelo, ¿qué son? ¿Pasiones de un día? ¿Sombras de otro tiempo que se devoran entre símbolos marchitos?» (Álvarez Ortega, 1993: 579). Por el presente verbal, parece que no se trata de interrogaciones retóricas que afirman, sino de la expresión de la duda que lleva al cuestionamiento, característica general del estilo orteguiano, pero el sentido es parecido porque también versan sobre la caducidad¹⁰. Como sucede en otros textos, el *ubi sunt?* se cierne sobre el amor, pero a Álvarez Ortega ya no le preocupa su desaparición total, sino las huellas dolorosas que la mente conserva y que se convierten en incansables fantasmas que acosan al ser. Por eso, la culpa entabla un forcejeo con la disolución de todo y con la memoria, en un espacio donde el individuo se mezcla con el paisaje: «¿Qué quedará de ese crepuscular encuentro, memoria intacta, ardiente culpa? // Paisaje yermo, cuando el día muere, ¿será tu imagen el efímero resplandor de esta miseria calcinada que no fuimos?» (Álvarez Ortega, 1993: 580).

La sombra alude también a los territorios de los fallecidos e impregna de aflicción a las personas que los han amado, *leitmotiv* en la poesía de Álvarez Ortega justificado por las duras circunstancias históricas de la guerra civil española y la postguerra, que, como se ha indicado, en su caso le arrebataron prematuramente a la madre y al hermano. En el poema de *Gesta* (1982-1983) titulado «Vivió inmerso en una sombra», solo la palabra puede detener la desaparición, guardar la memoria (*verba volant, scripta manent*). Del muerto queda simplemente su lápida funeraria, ya nada según el *ubi sunt?*:

¿Qué queda cuando el rostro
es solo una noticia escrita
en la piedra, y, rodeado de desdicha, como
un credo que se pierde,

¹⁰ Se dan casos en que la pregunta retórica presenta también una duda. En *Vulnerable dominio* (1985-1986), el poeta se interroga sobre la dualidad eterno / efímero que afecta a la lozanía física: «Pero tan cruel belleza / en un cuerpo desnudo, / cuando sobre los muros la sombra escribe sus ensalmos y en la piel / el sueño se deifica, / ¿es verdad?» (Álvarez Ortega, 1993: 643). En *Corpora terrae* (1987-1988), la sensación de morir viviendo parece correlato de la muerte: «¿Esto es la muerte, crecer en el vértigo, no tener semejanza en la penumbra, esperar a que el cuerpo sea ceniza o sal?» (Álvarez Ortega, 1993: 665).

el recuerdo se hace una constelación malsana,
la hora exacta de una aventura
desplazada por los siglos? (Álvarez Ortega, 1993: 602).

4. CONCLUSIONES

La poesía de Álvarez Ortega revela el sentido elegíaco de la omnipresencia de la muerte y de la disolución de todo, ámbito propicio para el *ubi sunt*? Aunque realmente sostenga una afirmación tajante, la estructura de este lugar común encaja en el *maremágnum* de interrogaciones con las que el poeta explora los predios metafísicos y el mundo exterior, además de aportar el tono salmódico distintivo del ritmo orteguiano. Si el *ubi sunt*? «recalca el carácter transitorio del hombre y de sus cosas y la futilidad de las ambiciones humanas» (Morreale, 1975: 471), advertimos que Álvarez Ortega desecha la rimbombancia y las generalidades, describiendo un movimiento hacia lo particular, la experiencia vivida, los individuos concretos y lo subjetivo. Se vale de las formulaciones canónicas del tópico que dialogan con la tradición, en especial de Jorge Manrique y Garcilaso, y son indicios de su talante culto. Él las aplica a los nudos semánticos esenciales de las etapas de su obra poética para marcar el desmoronamiento de la pasión amorosa, del juvenil vigor corporal, de los seres queridos que han muerto, del hogar. En libros con planteamientos de crítica social, sobre todo los correspondientes a la estancia del poeta en el Norte de África en los años cincuenta, la reivindicación tiñe también el *ubi sunt*?, indicando que incluso las injusticias cesan vistas desde otro tiempo. Aunque el poeta suele utilizar el lugar común en contexto pasional o erótico, obsesionado por la huella dolorosa que dejan los encuentros, abre un resquicio de salvación al valorar la memoria y la poesía escrita que la fija, evitando la pérdida definitiva del amor y las vivencias.

Se advierte un sutil cambio en la expresión de los contextos internos en los que se inserta el *ubi sunt*? a medida que avanza la trayectoria literaria del autor, pues en los primeros libros el tono es salmódico y de reflexión serena sobre la caducidad, pero en los poemarios de los años setenta se incrementa lo visionario, incluso sumando elementos cáusticos que se vuelcan en un léxico sexual, en la presencia de reptiles e

insectos, de detritus, etc. Todo ello va suavizándose en lamento durante la década de los ochenta, donde las formas del *ubi sunt?* se amplían a medida que pierden la ortodoxia. En suma, el *ubi sunt?* es cauce expresivo para las inquietudes obsesivas del poeta a través de los años, a las que subyace una poderosa *vanitas* solo combatida por la débil memoria. Estas preocupaciones irresueltas conforman el espíritu de la persona y además configuran las bases de la poética orteguiana.

Álvarez Ortega plantea una tesis con sentido negativo en los terrenos que toca el *ubi sunt?*—el amor, la fuerza física, la sensualidad, la dicha se esfuman—, para después perfilarla buscando resquicios positivos. Por ello, lingüísticamente son muy relevantes las adversativas y los contrastes. A pesar de su infinito pesimismo y de su consustancial y general talante trágico-elegíaco (Siles, 1972), el poeta tiene el ímpetu de sobreponerse, indagando, lanzando múltiples interrogaciones que son un estilema de su escritura, entre las que se encuentra el *ubi sunt?*, aunque esta pregunta retórica realmente apuesta por la caducidad.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

FUENTES LITERARIAS

- ALEIXANDRE, Vicente (1978): *Obras completas*. Vol. I: *Poesía (1924-1967)*. Madrid: Aguilar (2.^a ed.).
- ÁLVAREZ ORTEGA, Manuel (1993): *Obra poética (1941-1991)*. Madrid: Fundación Manuel Álvarez Ortega (ed. no venal).
- ÉLUARD, Paul (1942): *Poésie et vérité*. París: Les éditions de la main à plume.
- GÓNGORA, Luis de (1990): *Sonetos completos*. Biruté Ciplijauskatié (ed.). Madrid: Castalia (6.^a ed.).
- LÓPEZ DE AYALA, Pedro (1987): *Rimado de Palacio*. Germán Orduna (ed.). Madrid: Castalia.
- MANRIQUE, Jorge (2005): *Poesía*. Jesús-Manuel Alda Tesán (ed.). Madrid: Cátedra (15.^a ed.).
- NERUDA, Pablo (2008): *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*. Gabriele Morelli (ed.). Madrid: Cátedra.
- QUEVEDO, Francisco de (1969): *Obra poética*. José Manuel Blecua (ed.). Madrid: Castalia.

VEGA, Garcilaso de la (1972): *Poesías castellanas completas*. Elias L. Rivers (ed.). Madrid: Castalia.

ENSAYOS

BORELLO, Rodolfo A. (1967): «Para la historia del *Ubi sunt*». En Carrillo Herrera, Gastón (ed.): *Lengua, Literatura, Folklore. Estudios dedicados a Rodolfo Oroz*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 81-92.

CULLELL, Diana (2012): «Cuerpos, sombras y ausencias en la poesía de Manuel Álvarez Ortega». *La manzana poética*, 32, noviembre, 31-40.

CURTIUS, Ernst Robert (1995): *Literatura europea y Edad Media latina*. Vol. I. México: F. C. E.

DÍAZ DE CASTRO, Francisco (2018): «El mundo poético de Álvarez Ortega». En Sánchez (2018: 23-46).

FERNÁNDEZ MARTÍNEZ, Sergio (2018): «*Mi corazón derrama su escritura: Álvarez Ortega y la pregnancia del cuerpo como signo poético*». En Sánchez (2018: 47-66).

FRIEDMAN, Lawrence J. (1957): «The *Ubi sunt*, the Regrets and Effictio». *Modern Languages Notes*, 72, 499-505.

GILSON, Étienne (1932): *Le idées et les letres. Essais d'Art et de Philosophie*. París: Vrin.

LIBORIO, Mariantonia (1960): «Contributi alla storia dell' *ubi sunt*?». *Cultura neolatina*, 20, 141-209.

LÓPEZ MARTÍNEZ, María Isabel (2008): *El tópico literario. Teoría y crítica*. Madrid: Arco Libros.

LÓPEZ MARTÍNEZ, María Isabel (2023): «*Exilio de Álvarez Ortega en clave libro de viajes lírico*». Madrid: Devenir.

MERINO JEREZ, Luis (2011): «Reflexiones en torno al *ubi sunt*? en la Égloga I de Garcilaso de la Vega: fuentes clásicas y contemporáneas». En Antón, Beatriz y Muñoz, M.^a José (eds.): *Estudios sobre florilegios y emblemas. Manet Semper virtus odosque rosae*. Valladolid: UVA, 159-171.

MOLINA, César Antonio de (2004): «*Desde otra edad. Manuel Álvarez Ortega*». *Revista de Libros*, 1 de marzo.

MORREALE, Margherita (1975): «Apuntes para el estudio de la trayectoria que desde el *¿Ubi sunt?* lleva hasta el “¿Qué le fueron sino...?” de Jorge Manrique». *Thesaurus*, 30.3, 471-519.

SÁNCHEZ, Blas (ed.) (2018): *Manuel Álvarez Ortega y su tiempo*. Madrid: Devenir.

SILES, Jaime (1972): «Manuel Álvarez Ortega, el sentimiento del lenguaje». *Fablas. Revista de poesía y crítica*, 34-35, 11-13.

María Isabel LÓPEZ MARTÍNEZ
Universidad de Extremadura
milopez@unex.es
<https://orcid.org/0000-0003-2159-9297>