

mes familiares: «Esas sombras grises o de color sepia, fantasmagóricas, casi ilegibles, no son ya los tradicionales retratos de familia, sino la presencia turbadora de vidas detenidas en su duración, liberadas de su destino, no por el prestigio del arte, sino en virtud de una mecánica impasible; porque la fotografía no crea —como el arte— la eternidad, sino que embalsama el tiempo; se limita a sustraerlo a su propia corrupción»⁴. Frase válida aún si casi todo el material que ilustra este libro se aleja mucho de esa ilegibilidad icónica.

En todo caso y como complemento idóneo a la observación del teórico francés, para no ir más lejos resalta aquí una foto de portada impar. Es ésa donde aparecen, en 1913, entre gestos asustados y tímidos, graciosos siempre, los cuerpos y rostros de doce niños vascos del pueblo de Undarraga, de los cuales sin duda no deben sobrevivir hoy más que uno, dos con mucha suerte y eso contando con la longevidad y fortaleza de la raza. He experimentado ante tal imagen esa sensación de «tiempo condensado», de «primores de lo vulgar» que tanto se celebró en las páginas más sensitivas y tenues de nuestro Azorín. Lo cual me afirma en la hipótesis antedicha: que el de fotógrafo, a través de una serie de avatares y siempre en relación diacrónica con otras artes y sus desarrollos, se ha convertido en un arte mayor. Siempre, eso sí, que haya un hombre o mujer que, más allá del oficio, sepa elegir y descartar material, papel que en este arte representaría una tarea tan central como el del director durante el proceso de montaje de la película.

Antonio Martínez Sarrión

La poesía humanizada de Pablo del Aguila

En suma, no poseo, para expresar mi vida, sino mi muerte.
(César Vallejo)

La obra de Pablo del Águila, publicada bajo el título *Poesía Reunida*¹, constituye el testimonio de un poeta que fue al extremo de una experiencia angustiosamente existencial. Sus poemas, escritos cuando su autor tenía entre los dieciocho y veintidós años, reflejan una gran lucidez y una madurez inusual:

Veinte años de piedra y de camino.
De camino de piedra y de destino.
De una vejez sin fondo que recorre
tornando a comenzar desde el principio (106).

La gran sensibilidad de este escritor hace difícil separar el estado ontológico, o personalidad del autor real, del sujeto lírico, ya que éste crea un mundo imaginario cuya situación comunicativa se realiza al margen de todo contexto externo.

Soledad/otredad

El desgarrado sufrimiento y el humanismo que surgen de la lectura de *Poesía Reunida* tienen una raíz concreta: el descubrimiento del absurdo del mundo, absur-

⁴ *Ibid.*, pág. 29.

¹ Pablo del Águila, *Poesía Reunida* (1964-1968), Granada: Silene, 1989.

do que el hablante lírico interioriza. Esta subjetivación inicial dará paso, como vamos a ver, a un movimiento de proyección afectiva signado por la necesidad de compartir su dolor con el otro. La imposibilidad para hacer frente a la inanidad de la existencia, como consecuencia de la desvalorización de la realidad, se traduce en un sentimiento de enajenación: «Yo no soy de aquí / soy extranjero en esta tierra grande» (21). El yo lírico, impotente ante la irracionalidad del mundo circundante, cae en el ensimismamiento, es decir, en la alienación concebida como ruptura de la relación sujeto-objeto: «Regreso a mí / como todas las cosas que se apartan del punto en que nacieron para volver más firmes a sí mismas» (20). Amenazado por el mundo, el hablante lírico se aliena convirtiéndose en el único objeto para sí. Pero la soledad es también una etapa de desenvolvimiento personal que hay que superar para llegar a la unidad humana y real con los otros, porque existir es exteriorizarse, o sea, salir de sí para realizarse en el otro, única manera de que el yo se realice plenamente. Este inicial solipismo hay que considerarlo como una fase necesaria para que el sujeto lírico asuma el sentido del otro. La sustitución del hablante lírico por el nombre del autor real responde a un criterio antipoético y representa una forma de acercarnos a la intimidad de su dolor:

Soy un recuerdo malditamente echado por inercia.
Quiero que lo sepáis:
me llamo Pablo (112).

Este movimiento dialéctico hacia ese otro de quien depende lleva al sujeto lírico a una serie de «resonancias» (término que aparece recurrentemente en los versos de Del Águila), o desdoblamientos a través de los que se afana por lograr una coexistencia amorosa: «alguien resuena como yo en la tierra» (80); «Resonancias internas que se agolpan. / Inquieta soledad» (81); «Resonando en la tierra. Es lo que quiero» (81).

Pero la alienación no es sólo interpersonal, sino corporal, pues la conciencia no existe separada de la materia, de las sensaciones. De aquí que el hablante lírico se vea como formando parte de la realidad y que además busque una participación plena y recíproca con el mundo físico que conforma la existencia del hombre:

Cuando tengo una piedra entre las manos
siento que mi alma entera se hace piedra

y que todas las piedras se hacen alma
comprendiendo por fin que no estoy solo
porque soy piedra, pez, hombre, lagarto
rodilla y corazón de un mismo mundo (32).

Buscando un lazo común con todo lo creado, el sujeto lírico se identifica especialmente con la piedra («Como piedra que soy, me gusta el largo invierno», 51), símbolo de la cohesión, de la contornidad con uno mismo y de la desalienación. El deseo de comunicación afectiva con el cosmos se extiende también al árbol mediante un proceso de transformación recíproca y fecundante:

Te he visto solo. Resuenas en la tierra.
Levantemos tu voz a doble grito.
Hazte hombre, también, yo me haré árbol
y juntos creceremos
junto a las piedras blancas
que surcan los caminos que recorreremos (85).

En lo elemental y telúrico («piedra», «árbol», «rio», «mar»), y no en el paisaje, encuentra el hablante lírico la coherencia que lo liga afectivamente al cosmos.

Angustia/muerte

La muerte es un sentimiento que acompaña siempre al hablante lírico. Este carácter agónico de la existencia no tiene un sentido religioso, y la muerte se reconoce en cada situación como dolor percibido por los sentidos y hecho conciencia:

Siento morir mi cuerpo poco a poco
en la vida que llevo a cada instante.
Mi vida es una muerte hacia adelante
y un eterno hacer donde me agoto (90).

La angustia, como amenaza del abismo y conciencia de la nada, se manifiesta en un primer estadio como yoísmo, o empeño del hombre por hacer de la muerte su única realidad. Pero esta especie de exclusividad del dolor se llega a superar uniéndose al sufrimiento del yo ajeno: «Como resultas digo de tantas cosas como, en fin, presiento / me vienen a la boca no sé cuántas palabras / y no sé cuántas manos de otros hombres que saben de dolor» (153). Ante los estragos de la violencia y el crimen, el hablante lírico eleva su angustiosa e inútil protesta:

Así. Cuando me quedo volteando la cabeza
para saber de dónde ya no vendrán los tiros

o para ver si puedo impedir los tiros, me matan más personas porque es el caso que ya no tengo amigos de tantos como matan (142).

Ante el sufrimiento —no sólo «con» el prójimo, sino «por» el prójimo: «sufrir todas las tardes (ya lo he dicho) / un poquito por todos mis hermanos», 33— el hablante lírico no encuentra justificación ni responsabilidad. Pero esta angustia de estar abocado a la muerte es lo que le da conciencia de la vida y por esto acepta y vive la muerte concreta tratando de darle un sentido como ser vivo más que como hombre o escritor: «La muerte me acompaña cada noche / cuando pongo mis manos en mi cuerpo / pensando que soy otro» (30).

La conciencia dialéctica en los versos de Pablo del Águila surge no por oposición, sino como conciencia de la inseparabilidad entre la vida y la muerte. Se vive siempre que se sienta y se impregne uno de todo lo que le rodea por medio de los sentidos, y se está muerto en cuanto no se vive plenamente. No sólo la conciencia de la nada hace desear la muerte, sino la imposibilidad de satisfacer el impulso amoroso; «mientras de amor mi cuerpo se hace muerte» (30); «me preparo a vivir hasta la muerte» (70). La contradicción dialéctica une y, a la vez, excluye el proceso vida-muerte, y la negación es dialéctica en cuanto preserva todo lo positivo y extrae vida de la muerte. La muerte da vida, y la vida, al no poder realizarse plenamente, muerte. El repudio del ser que muere es el momento de la afirmación más alta del yo. De aquí que el hablante lírico cifre su esperanza en una realidad total en la que vivos y muertos aparezcan indiferenciada y fecundantemente unidos:

Mi cuerpo es de esta tierra
y en la tierra lo dejo eternamente para amar.
Quiero seguir viviendo en cada aliento,
en las bocas que se abren al besar.
Que mis huesos, los huesos de los vivos,
y los muertos, se hagan tierra en el fondo del mar (88).

El problema de la muerte implica el del tiempo, tiempo que nos acerca irremediamente a la muerte. De aquí las numerosas reflexiones que encontramos en el poemario de Pablo del Águila sobre nuestro cambiante ser y ese tiempo que corroe nuestra identidad. Una forma de escapar de la inexorabilidad del tiempo es la memoria, o el revivir estados afectivos en el pasado. Por esto el recuerdo se convierte en una forma de afirmación ya que no puede negarse lo que le ha constituido,

porque se destruiría la posibilidad del futuro. Recordar («traer al corazón») es poder perseverar, es decir, establecer por la memoria la continuidad. Y recordar es igualmente instalarse en un pasado primordial que contiene el ser de las cosas, pasado donde puede reanudarse una comunión emocional y material que haga olvidar la presencia de la muerte:

Todo ha pasado
Inexorablemente, todo ha pasado.
No obstante quiero recordar un poco
las cosas que han muerto (60).
No obstante, he sentido el peso
de otro día sobre mi cuerpo;
he buscado otras horas
desesperadamente
y he hablado de nuevo
contigo, conmigo (38).
Todo ha pasado ya,
pero he de recordar aquel pasado
y sentarme a la mesa con vosotros.
Beber del mismo vino que vosotros.
Comer del mismo pan (61).

Conciencia estética

Escribir es para Pablo del Águila una experiencia alienante ya que no puede apropiarse del lenguaje para expresar su sentir; la palabra no puede transmitir la emoción: «pues mi angustia / no la puedo expresar con mis palabras» (47). Pero la palabra poética es, en última instancia, el único recurso que le queda al poeta para expresar su sentimiento. Al configurar en el poema su experiencia sentimental, la palabra se le aparece limitada, gastada. De aquí la preocupación por encontrar el instrumento capaz de expresar no sólo el sentimiento, sino que a la vez sea una escritura crítica, transgresora de su propio discurso y cuestionable de su función poética. En esta búsqueda del instrumento lingüístico que mejor transmita su emoción, César Vallejo se convierte en el modelo indiscutible:

Y te amo más vallejo de mis ojos
de mis risas perdidas entrañable muertito peruano
porque es tremendo ver cómo lo hermoso nos aduerme las manos (150).

La experiencia humana del poeta se transforma en otra experiencia que constituye el poema u objeto; poema que en el caso de Pablo del Águila se nutre y se enriquece con la impureza de lo cotidiano, otorgando a la realidad