

LA POESÍA DE PABLO DEL ÁGUILA

ELISA SARTOR

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI VERONA

El objetivo de este artículo es el de proporcionar una reseña bio-bibliográfica de la obra del poeta Pablo del Águila (Granada 1946-1968), intentando encontrar en sus poemas rasgos de las estéticas vigentes en la década de los sesenta a nivel nacional y local e individualizar los núcleos temáticos de su obra; en estas líneas el estudio pretende además esbozar el desarrollo de su personaje poético, en el sentido de sujeto poemático, que trataremos en manera detallada más adelante. “Poeta póstumo” según la acertada definición de Juan Carlos Rodríguez (Rodríguez, 1999: 99), del Águila influyó de manera decisiva en toda una generación de poetas granadinos, aunque no publicara nada durante su breve vida: a este aspecto será dedicado el último apartado, donde se intentará relacionar su poética con la de la generación sucesiva.

La recopilación de una bibliografía sobre Pablo del Águila que resulte actualizada y más completa con respecto a la anterior ha sido posible gracias a los trabajos de Fernando Guzmán Simón (Guzmán, 2010) y Jairo García Jaramillo (García Jaramillo, 2007); en el balance crítico sobre la poética de Del Águila ha influido el artículo de José Ortega (Ortega, 1993), por lo menos en lo que concierne la vertiente intimista de su obra. El aspecto original de nuestro trabajo consiste en la discusión de la paulatina creación de un personaje poético a partir

de los poemas de 1966, cuestión ya esbozada por Justo Navarro (Navarro, 1989: 9-16) en su prólogo a la edición de la obra completa de Del Águila; por nuestra parte hemos intentado aplicar las teorías sobre el sujeto poemático elaboradas por Ángel Prieto de Paula (Prieto de Paula, 1996: 329-368) a algunos poemas escogidos de 1966 a 1968, los cuales nos parecen apuntar hacia un desarrollo del yo lírico en la dirección de una complejidad cada vez mayor.

1. DE LAS ESTÉTICAS VIGENTES EN LOS AÑOS 60.

La polémica sobre la Generación del 68 no se ha aplacado todavía, así que resulta bastante difícil trazar balances que no sean provisionales. Dejando a un lado el lanzamiento castelletiano de los poetas *novísimos*, cuyas poéticas nunca cuajaron del todo y cuyo grupo, de hecho, ya empezaba a deshilacharse por las fechas en que se publicó la tan denostada antología (Lanz, 2001), no está asentada la cuestión de si hubo una Generación de los 60 (García Jambrina, 1992: 7-9; García Martín, 1992: 9-11), ni de cómo habría que llamar a la generación sucesiva a la del 50, si Generación del 68 (Lanz, 1993; Prieto de Paula, 1996) o Generación del 70 (García Martín, 1992; Jiménez, 1985).

Lo que nos parece oportuno destacar es que, a pesar de las fechas de nacimiento de los poetas que, en principio, delimitan las generaciones –“La generación del cincuenta incluirá a los poetas nacidos entre 1924 y 1938; la del setenta, a los nacidos entre 1939 y 1953” (García Martín, 1992: 10)– las poéticas individuales no siguen estrictamente los cauces estéticos generacionales, y los lindes no son tan definidos como quisieran demostrar las operaciones editoriales que pretenden promocionar las antologías. Lo que sí se puede afirmar es que el neovanguardismo es un rasgo común en los años 60, según afirma García Martín: “A partir del modernismo tres «poéticas» han estado vigentes en la poesía española: una irracionalista, otra realista y una última –vigente todavía– nuevamente irracionalista” (García Martín, 1980: 14).¹

Prieto de Paula subraya la superposición a lo largo de la década de los sesenta de los poetas de la segunda generación de posguerra, que alcanzan su madurez artística y de los de la nueva generación

¹ El crítico individúa en la mitad de la década de los sesenta el último cambio de poética.

(Prieto de Paula, 1996: 15-22), y hace hincapié en la recuperación por parte de los jóvenes poetas de los años sesenta de los autores “marginados” de la generación anterior:

A finales de la década del sesenta, la afección a la segunda vanguardia europea y americana, y en general a la protesta *beat* y a los movimientos ideológicos que a la sazón trataban de redefinir el mundo, exigía el rescate de quienes, también en línea renovadora, habían resistido dentro de España a la homogeneización cultural impuesta o propiciada por el sistema (Prieto de Paula, 1996: 34).

En Granada, en lo específico, como convenientemente resalta Fernando Guzmán Simón (Guzmán Simón, 2010), la tendencia neovanguardista estaba muy bien representada por aquel círculo que rodeaba al poeta Juan de Loxa y que se expresó en el programa radiofónico *Poesía 70* y en la revista literaria del mismo nombre que se editó entre 1968 y 1970. El otro polo de agitación cultural en la ciudad estaba protagonizado por Álvaro Salvador y la revista *Tragaluz*, publicada entre 1968 y 1970 (García Montero, 1983: 14). El ambiente literario granadino de finales de los años 60 está retratado también en el prólogo (Villena, 1999: 13-16) de *En la misma ciudad, en el mismo río... Poetas granadinos de los 70*, en el cual Fernando de Villena trata de los poetas activos en Granada a partir de mediados de los años sesenta y que, según el autor, no lograron imponerse a nivel nacional por estar el panorama saturado por los *novísimos*. Sin embargo, habrá que matizar las afirmaciones de Villena, puesto que la eclosión de los *novísimos* no ocurrirá hasta el 1970; de hecho lo que impedía que las iniciativas literarias de provincia tuvieran repercusión nacional era la dictadura y la consiguiente centralización de la cultura, coyuntura que será enmendada a partir de la Transición (Mainer, Julia, 2000: 174-182).

A esta generación silenciada perteneció Pablo del Águila, poeta desapercibido en un principio, pero que dejó un rastro muy importante en las poéticas de la promoción siguiente, en particular en Javier Egea del grupo de “La otra sentimentalidad”.² Su poesía, subjetiva y

² Se señala la amistad de Pablo del Águila con poetas mayores que él, por ejemplo con José G. Ladrón de Guevara, Rafael Guillén y Elena Martín Vivaldi, así como con sus contemporáneos Claudio y Carmelo Sánchez Muros, además de muchos más poetas que quedan fuera del enfoque de este trabajo, que se centra en la poética de Del Águila y en su proyección futura.

existencial en sus primeros tanteos, se vuelve cada vez más comprometida, sobre todo a raíz de su encuentro con Félix Grande, acontecido en 1967 en Madrid. No obstante, habrá que proceder con orden y proporcionar unas informaciones biográficas sobre el joven poeta granadino.

2. NOTA BIOGRÁFICA SOBRE EL AUTOR.

La breve vida de Pablo del Águila está envuelta de un halo de malditismo³ al que han contribuido, además de su suicidio a los veintidós años de edad, las escasas noticias biográficas, que resultan a menudo anecdóticas, cuando no ficcionalizadas *tout court*. De hecho, las publicaciones que más informaciones proporcionan sobre la biografía de Pablo del Águila son las novelas de Felipe Alcaraz (Alcaraz Masats, 1975), de Álvaro Salvador (Salvador, 2005: 61-75), y la biografía-entrevista de Joaquín Sabina (Menéndez Flores, Sabina, 2006: 256-259). Lo que es cierto es que Pablo del Águila Martínez nació en Granada el 4 de diciembre de 1946, hijo de Pablo y Amparo (María Teresa según una de las fichas policiales que pudimos consultar).⁴ Cursó estudios de Filosofía en Madrid y en Granada. Fue detenido en Sevilla el 3 de mayo de 1968 por participar en manifestaciones ilegales de Comisiones Obreras. Se quitó la vida el 23 de diciembre de 1968.⁵

Sus poemas de 1968 aparecieron póstumamente en una edición de *Poesía 70* bajo el título de *Desde estas altas rocas pudiera verse el mar* (Águila, 1973) y, más tarde, todos sus poemas se recogieron en el volumen *Poesía reunida (1964-1968)* (Águila, 1989), con prólogo de Justo Navarro y epílogo de Carmelo Sánchez Muros. Poemas sueltos fueron publicados en la revistas *Poesía 70* (Águila, 1968: 20-21), *Tragaluz* (Águila, 1969)⁶ y *El Despeñaperro Andaluz* (Águila, 1978:

³ “El malditismo era, sobre todo, una manera de asumir no sólo la marginación política –ese exilio interior que hablaba otro lenguaje– sino también la inseguridad vital” (Jiménez Millán, 1990: 2).

⁴ Se agradece al prof. Bernabé López García de la Universidad Autónoma de Madrid el envío de material que nos resultó muy útil para este artículo.

⁵ Cabe observar que el asunto del fallecimiento de Pablo del Águila sigue suscitando polémicas hoy en día. Si bien es cierto que se procuró su propia muerte ingiriendo barbitúricos con alcohol, hay quien duda de la intencionalidad del acto, prefiriendo atribuir su deceso a un sobredosis imprevisto.

⁶ Este poema se publicó también en Águila, 1985: 29-30, precedido por un breve artículo de Fanny Rubio, en el que se proporciona una semblanza de Pablo del

39). Nos parece interesante relatar aquí la anécdota recogida por Álvaro Salvador alrededor de la publicación de aquellos poemas en *Tragaluz y Poesía 70*:

Meses antes yo le había pedido un poema para nuestra revista, la revista de poesía que hacíamos en la Universidad. Y él me prometió un hermoso poema de aires mitad arábigos, mitad lorquianos, que hablaba de un amor que se va y no vuelve, de la soledad y los lugares imposibles. A mí me pareció fascinante, genial. A otros, no tanto. Sin embargo, el hermoso poema de los amores que se van y nunca vuelven, de las dificultades, el sufrimiento y la soledad, fue requerido a Pablo por otros amigos, que en privado no parecían valorar tanto su poesía, pero lo cierto es que me lo arrebataron, nos lo arrebataron. No fue una pérdida irreparable sino todo lo contrario, porque Pablo nos dio otro poema de esa misma serie para el próximo número de nuestra revista, una semana antes de matarse. Un poema maravilloso sobre un personaje poético y una hermana que viven en la misma ciudad con el mismo río y nunca llegan a conocerse, un poema que, después de todo, tuvo más fortuna que el anterior, caló más hondo en el corazón de los lectores y ha contribuido de manera más destacada que el primero a preservar la memoria de Pablo y la de su poesía (Salvador, 2005: 64-65).

Esta noticia redimensiona la versión de Fernando de Villena: “[...] Pablo del Águila –según afirman quienes lo conocieron– no estaba dispuesto a publicar ni una línea antes de los cuarenta o cincuenta años” (Villena, 1999: 15).

3. ACERCA DE LA POESÍA DE PABLO DEL ÁGUILA.

Como ya hemos anticipado, hay dos vertientes esenciales en la poesía de Pablo del Águila: la subjetiva, que incide en torno al tema de la muerte y de la imposibilidad del amor, y la social, que se hace aún más patente a partir de la lectura de *Blanco Spirituals*⁷ de Félix Grande (Grande, 1998). En palabras de Justo Navarro, autor del prólogo de la edición Silene:

La trayectoria de Del Águila semeja una operación de superposición de dos transparencias: la fractura dolorosa entre, por un

Águila (Rubio, 1985: 28).

⁷ Publicado en La Habana en 1967.

lado, los fantasmas de una subjetividad problemática y, por otro, los hechos contundentes de la realidad indeseable, Pablo del Águila la reduce admitiendo (la cita de Carlos Fuentes⁸ que encabeza sus últimos poemas es meridianamente clara) que los fantasmas privados nacen de las perturbaciones y miserias colectivas (Navarro, 1989: 13).

Por lo que concierne la vertiente subjetiva, el crítico José Ortega acierta en divisar dos núcleos temáticos en los poemas de Pablo del Águila: soledad/otredad y angustia/muerte.⁹ Empecemos por el segundo binomio, que nos parece el más constante en toda la producción del poeta granadino. Ortega subraya que...

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 (Ortega, 1993: 121).

Nos parece interesante la consideración de que, según Ortega, la angustia por la inexorabilidad de la muerte proporciona al hablante lírico noción de la intensidad 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 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 (Ortega, 1993: 122).

Señalamos en este sentido la influencia de Cesar Vallejo y de su idea de la vida como una muerte lenta, presente sobre todo en *Poemas humanos*. Compárense el verso de Vallejo: “¡Haber nacido para vivir de nuestra muerte!” (Vallejo, 1987: 159) con éstos de Pablo del Águila: “Mi vida es un morir hacia delante / y un eterno nacer donde me agoto” (Águila, 1989: 90). Este ejemplo, uno de los muchos que se podrían citar,¹⁰ apunta hacia una visión compartida por los dos poetas

⁸ “Continuaré siendo una persona imposible mientras las personas que hoy son posibles sigan siendo posibles” (Águila, 1989: 149).

⁹ Cfr. Ortega, 1993. Utilizaremos citas extensas de este artículo, puesto que nos parece delinear de manera precisa las pautas poéticas de la vertiente subjetiva de la obra de Del Águila. Además, recordamos que José Ortega, junto a José Gutiérrez, fue el editor de la colección de poesía Silene.

¹⁰ Por ejemplo “En suma, no poseo para expresar mi vida sino mi muerte”

de vida como muerte aplazada, concepción que podría surgir de un conflicto religioso de matriz unamuniana entre la voluntad de creer y la imposibilidad de hacerlo por imposición racional.

En desacuerdo con Ortega sobre este punto, afirmamos que hay un componente religioso, aunque no sea de tipo institucional, en la poesía de Pablo del Águila, tal vez resultante de su orfandad —el poeta perdió a su padre en un accidente de moto, acontecimiento que se puede entrever en el poema “Como una vasta onda que perdiese su nombre” (Águila, 1989: 162-163)—, condición que le acerca a Vallejo aún más. Este sentimiento, nunca abiertamente confesado, se refleja en versos que expresan una idea panteísta de unión cósmica:

Me digo que una roca
tiene en su esencia un alma que palpita (Águila, 1989: 35)

Como piedra que soy, me gusta el largo invierno,
el verano sin ríos y el otoño
que cierra lo creado (Águila, 1989: 51)

Me refugio en un útero de piedra
para nacer de nuevo,
con todos mis sentidos más abiertos (Águila, 1989: 64-65).

En su artículo, José Ortega también se detiene sobre este punto, y atribuye al hablante lírico un deseo de identificación con lo telúrico (con especial referencias a los elementos naturales «piedra», «árbol», «río», «mar», a los cuales añadimos «roca») más que con el paisaje; gracias a esta compenetración el yo lírico logra arraigarse en el cosmos de manera solidaria y afectiva (Ortega, 1993: 121). Esta reflexión nos lleva a tratar el segundo polo temático que Ortega describe, soledad/otredad, y que nos parece aplicable sobre todo a los primeros años de la producción poética de Pablo del Águila, es decir 1964, 1965 y 1966. Comenta Ortega:

El yo lírico, impotente ante la irracionalidad del mundo circundante, cae en el ensimismamiento, es decir, en la alienación

(Vallejo, 1987: 164) y “Y no soy otra cosa sino muerte” (Águila, 1989: 30). Es interesante notar otras coincidencias entre Vallejo y Del Águila, como la idea de la superposición entre el futuro y el pasado: “Me moriré en París con aguacero / un día del cual tengo ya el recuerdo” (Vallejo, 1987: 134) y “Los tiempos que vendrán ya los recuerdo” (Águila, 1989: 151).

concebida como ruptura de la relación sujeto-objeto. [...] Este inicial solipsismo hay que considerarlo como una fase necesaria para que el sujeto lírico asuma el sentido del otro. [...] 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) (Ortega, 1993: 121).

El tercer núcleo temático central en la poesía del granadino es la protesta social, ya presente en uno de sus poemas de 1965:

Me has dado la palabra
 cuando no tengo voz con que cantarla.
 [...] España tiene espadas en los ojos
 y le duelen sus brazos de gigante,
 cansados ya de tanto amar la muerte.
 Me pides la palabra, compañero,
 y yo no sé qué responderte.
 [...] Preguntas por España, compañero,
 y yo no sé qué pueda responderte;
 el mundo entero
 es una España en muerte
 y esta palabra, muerte,
 es lo que queda vivo y permanece (Águila, 1989: 42).

Estos versos fueron escritos en respuesta al poema “De mi España”, que Julio E. Miranda le dedicó en el día de Navidad de 1965; en ellos es evidente la influencia de otro poeta muy leído por Pablo del Águila, es decir Blas de Otero. Justo Navarro coincide en resaltar la importancia de la poesía social en la formación del granadino, destacando la influencia que tuvo en su obra la lectura de la antología de María Gracia Ifach *Cuatro poetas de hoy* (1960), en la que la autora reunió obras de Hidalgo, Celaya, Hierro y Otero; por contra, el crítico considera que la antología de Francisco Brines *Poesía última* (1963), en la que aparecieron poemas de Cabañero, González, Rodríguez, Sahagún y Valente no le impactó tanto, por lo menos hasta su encuentro con Félix Grande en 1967 (Navarro, 1989: 13).

Sin embargo, el tema de la denuncia social se hace más patente después de la lectura de *Blanco Spirituals* de Félix Grande, poeta con el cual el granadino coincidió en Madrid durante un tiempo. La figura de Grande se sitúa en el panorama estético de los años 60 de manera bastante controvertida: por su fecha de nacimiento (1937) pudiera pertenecer a la segunda generación de posguerra; no obstante, su

publicación tardía¹¹ le acerca a la generación de los 70, pese a que se coloque, de todas formas, en una vertiente de poesía social. Comenta Manuel Rico:

[...] poderosas razones de orden vital y estético, a las que cabe añadir la fecha de publicación de sus primeras obras – todas en los años sesenta –, nos llevan a considerarlo como un poeta al margen de escuelas y corrientes, caracterizado por su extrema singularidad, un poeta que irrumpe en una etapa de transición, que anticipa algunas obsesiones de poetas posteriores y que integrará, en su producción, indudables proporciones de novedad y de ruptura sin desdeñar una sólida experiencia de lectura tanto de los clásicos, como de poetas españoles, europeos y americanos contemporáneos (Rico, 1998: 20).¹²

A partir de 1967, los poemas de Del Águila se abren a temas que tratan de la injusticia social; como se verá en el poema citado abajo, la lectura de Felix Grande transmite al joven Del Águila también un interés por el uso no regular de la puntuación, hasta llegar a su ausencia total. Además, a partir de los poemas de 1967, el verso del granadino se alarga y parece responder a un ritmo que, como en el caso de Grande, ya no depende del metro sino de una cadencia musical, marcando un cambio significativo con su producción anterior que, aunque no respetara las formas métricas tradicionales, estaba caracterizada por el uso frecuente de endecasílabos y alejandrinos:¹³

y por la primavera vuelven a salir granos en el cuello
 a los adolescentes que mañana
 estarán maduritos para colgar de un árbol
 o para ver strip-tease en un local de fibras encendidas
 donde los peces gordos se descansan de tanto trabajar para la paz del
 [mundo
 o donde viven hombres y mujeres que mañana se mueren

¹¹ Su primer libro, *Las piedras*, Premio Adonais en 1963, se publica en 1964, fecha en la que su compañeros de generación ya estrenaban sus obras de la madurez y los *novísimos* estaban a punto de publicar sus primeros poemarios (*Arde el mar* de Gimferrer es de 1966). Véase el prólogo de M. Rico en Grande, 1998: 17-18.

¹² Sobre el tema se remite al artículo de García Jambriña, 1992: 7-9 y a la crítica de García Martín, 1992: 7-9 por lo que concierne a la polémica sobre generaciones, décadas y poetas marginales.

¹³ Pretendemos señalar otros factores que pueden haber influido en la medida del verso a partir de 1967: la lectura de los poetas de la Beat Generation, que conoció a través de Félix Grande, y de los poetas épicos árabes, en particular de las *qasidas*.

después de haber parido como fieras un hombrecito idiota
 que servirá más tarde para crear un mundo
 o para hacer jabón con sus entrañas
 o para llenar fichas dividendos libros de suma y resta
 respirando con poros insalubres las rosas de la vida
 hasta que lo destinen a la guerra o ascienda a jardinero
 conservador de pulgas o criador de malvas¹⁴ (Águila, 1989: 136).

Por contra, los poemas escritos en 1968 y publicados en 1973, gracias a Juan de Loxa y bajo el título de *Desde estas altas rocas pudiera verse el mar*, parecen apuntar hacia una recuperación parcial del endecasílabo y destacan por la presencia de elementos *pop*, provenientes de la música¹⁵

“O what a beautiful city!” Joan Baez,
 ya ni me acuerdo de quitar el pick-up (Águila, 1989: 162)

o de los medios de comunicación

...”oirán ustedes a”... (Águila, 1989: 161)

o de la para-literatura

según deduzco de las observaciones no totalmente inverosímiles de
 [un cómic inconexo:
 “M M...¿pasará algo por el vasto mundo?” (Águila, 1989: 151).

Hay que resaltar, de todas formas, que la estética *camp*, lejos de ser prerrogativa de los *novísimos*, se practicó en Granada también, y en particular en los círculos que frecuentaba Del Águila: los de los poetas que publicaban en *Poesía 70* y en *Tragaluz*.¹⁶

¹⁴ Este recurso se nota no sólo en el poema citado “Respiran por los dedos que sudan tinta sucia” (Águila, 1989: 135), sino también en “Repasando en los textos y en las hojas de almanaques gastados” (Águila, 1989: 124), “Desde aquí se veía” (Águila, 1989: 127) y “A qué vienen los versos” (Águila, 1989: 140). Cabe observar que el primero está encabezado por una cita de Félix Grande: “de pronto ya no respiran por la nariz / ni por la boca”. Los cuatro poemas mencionados están citados por el primer verso, al estar desprovistos de título.

¹⁵ El poeta alude a Joan Baez también en el verso “Oh libérté oh freedom...” (Águila, 1989: 166) en el que se refiere a la tradicional canción afroamericana que la artista popularizó en los años 60.

¹⁶ Para profundizar en el tema véanse Guzmán Simón, 2010: 201-207; 2005a:

A pesar de los nuevos aportes *pop* a su poesía, el joven poeta granadino no suaviza su afán de denuncia que, al revés, se intensifica y, en algún poema, se abre a la política exterior; considérense por ejemplo:

Y apenas nada:
segunda contumacia vietnamita
(¡oh! América, América ¿no te decides a acabar tu sombra?)
“en este vasto mar no se diría que floten muertos” (Águila, 1989: 151)

y poner a sabiendas mi granito de arena frente a tanta miseria,
frente a tan muchas muertes como el orden que vivo nos depara
(Águila, 1989: 154)

y repito ansiosamente los trozos de la historia
impidiendo que otros príncipes vestidos a la usanza de este tiempo
hablen de libertad mientras nos pisan
y arrojan bombas llamadas democracia (Águila, 1989: 156)

Oh libérté oh freedom y quien te inventaría
recuérdome también del pobre Malcom
la pena es que nosotros oh hijos de San Luis
jamás en paz podremos descansar nuestros huesos
vuelve ¡oh, vuelve! papá, mi papaíto,
doc querido,
vuelve que aún quedan pobres por matar mi negro
y puede ser que vengan otros cien mil bastardos made in CIA
a defender tu trono sonrosado (Águila, 1989: 166).

La tendencia a extender la protesta a hechos y situaciones del exterior, deslizando el campo de la denuncia social y política desde la dictadura franquista hasta abarcar la guerra de Vietnam, por ejemplo, o denunciar el imperialismo norteamericano, ha sido detectada por Prieto de Paula como rasgo de la poesía española comprometida a partir de la mitad de los años 60:

En 1964 se puso en marcha el Primer Plan de Desarrollo, y cuatro años más tarde el segundo. El sistema franquista, con el que habían transigido las potencias democráticas tras 1945, dejaba su puesto de enemigo prioritario a los nuevos “enemigos” (capitalismo

internacional, Estados Unidos de América...), y los asuntos nacionales eran desplazados por los escenarios de Cuba, Praga o Vietnam (Prieto de Paula, 1996: 23).

En efecto, ejemplos de esta práctica se pueden encontrar en *Blanco Spirituals*:

mientras que los wallstreetianos requiebran al pentágono
y envían gigantescos adolescentes y cajas de chicle al Vietnam
(Grande, 1998: 170)

y en poemas publicados en la revista *Tragaluz*:

pero
 infundía respeto
 el solitario entierro
 de un soldado negro
 en Vietnam (Fortes, 1970).

El interés por Cuba entre el grupo de *Poesía 70* se manifestará en el número monográfico sobre la poesía cubana.¹⁷

Otro aspecto que merece la pena destacar en *Desde estas altas rocas pudiera verse el mar* es la recuperación de la tradición árabe con las dos *qasidas*¹⁸ mencionadas antes, “Qasida del amor que se fue y no vino” y “Qasida de la misma ciudad y del mismo río”, y con una *jarcha* que se inserta repentinamente en un poema:

Y si quedamos tarde, ¿che faro io mamma?
y no es que meu-l-habib – oh amigo mío –
esté como queriendo entrar como si entrando ya desde este siglo
desde este peculiar acento
que no puede imitarse ni quisiera tampoco volver oh años oscuros a la
[edad

¹⁷ Véase *Poesía 70*, 2-3, publicado en 1970.

¹⁸ No se olvide que hubo un precedente ilustre en la misma ciudad de Granada por lo que concierne la *qasida* en siglo XX, es decir *El diván del Tamarit* de Federico García Lorca. El interés de Pablo del Águila por el idioma y la literatura árabes es confirmado por Álvaro Salvador, quien relata: “[Tomó] Las suficientes para matarse como se mató aquel día de diciembre, después de haber estado conmigo bebiendo unas cervezas en las bodegas Espadafor, después de asegurarme que comenzaríamos las clases particulares de árabe, las que él iba a impartirme a mí, al día siguiente.” (Salvador, 2005: 62).

tan oscura en que los hombres quemaban a hermosas doncellitas
[inocentes (Águila, 1989: 157).

Poema en el cual menciona también al poeta persa Jayyâm y a Góngora:

frente tengo a mí vino oh Góngora inmortal
vengo de en fin oh Góngora verme apartado vino
oh hermoso blanco vino a emborracharme vengo
me acuerdo de Jayyâm

¿por dónde se va a Persia? grito
¿dónde mueren los hombres para morir con ellos con un bello fusil
[entre las manos? (Águila, 1989: 157).

Jayyâm y Góngora son sólo dos de los muchos poetas, escritores y filósofos citados en los poemas de 1968: la nómina es muy larga y comprende a Carlos Fuentes, Bertold Brecht, Luis Cernuda, Rainer Maria Rilke, John Donne, César Vallejo, Terencio, Dashiell Hammett, Josef Macek, Castelao, Lucrecio, Albert Camus, Jean-Paul Sartre, Henry Bergson, Boris Vian, Antonio Gramsci, Federico García Lorca, Cesare Pavese y Herman Hesse, además de a los que son citados de manera implícita como Pablo Neruda – “Pudiera yo escribir en esta noche los versos más tristísimos” (Águila, 1989: 151). Parece casi que Del Águila pretendiera redactar un testamento literario en el cual declarara su afiliación poética, además de indicar la dirección a la que su estética apuntaba: véase a este respecto la cita de Brecht

más bien diría que es preciso ser malos en estos tiempos
y acordarse de Brecht
*¡Qué tiempos estos
en que hablar sobre árboles es casi un crimen
porque supone callar sobre tantos sufrimientos!* (Águila, 1989: 150).

La dirección señalada es la del compromiso, que será retomada por la generación siguiente.

4. SUJETO POEMÁTICO.

A estas alturas se precisa un análisis más detallado del personaje poético desarrollado por Del Águila, a la luz de las teorías presentadas

por Prieto de Paula, quien en *La musa del 68* distingue entre tres modalidades de participación del yo lírico en el poema: yo explícito, implícito y desplazado (Prieto de Paula, 1996: 329-368).

Toda la producción de Pablo del Águila se distingue por la presencia de un sujeto poemático que a menudo parece confesional y autobiográfico. Sin embargo, asistimos a la paulatina construcción de un yo lírico cada vez más refinado. Cabe notar que los primeros poemas, fechados a partir de 1964, fueron escritos a los dieciocho años de edad, así que cierta ingenuidad es perdonable. En cambio, en los poemas de 1966 por primera vez aparece un sujeto poemático distinto del yo explícito de los poemas anteriores: una serie de poemas numerados de I a X (Águila, 1989: 95-104) es protagonizada por los marineros de los barcos de los conquistadores españoles de los siglos XV y XVI –véanse las referencias a la carabela Santa María y a Diego de Losada en los epígrafes que encabezan el poema VII (Águila, 1989: 101) y IX (Águila, 1989: 103) respectivamente–. En nuestra opinión, se trata de un ejemplo de correlato objetivo, recurso que, según la definición de Prieto de Paula, se basa “en la sintonía, no declarada por lo general, entre el mundo interior del autor y la realidad cultural externa que ocupa temáticamente el poema” (Prieto de Paula, 1996: 352);¹⁹ aún más, en el poema VII de esta misma serie, “Canción del retorno”, encontramos un ejemplo de monólogo dramático:

(Canción que un marinero de veintitrés años, que iba en la carabela “Santa María”, cantó cuando salieron de regreso para España, antes de que un golpe de mar se lo llevara para siempre.)

Hoy vuelvo a mí
después de un largo viaje.

Me aparto de esta tierra que no es mía
y marchó hacia la casa de mis padres.

Regreso a los rumores que conozco,
a mi pequeña casa con balcones.
Si muero en el camino

¹⁹ Pablo del Águila, que fue de los primeros de su generación en utilizar el correlato objetivo y el monólogo dramático, probablemente derivara estos recursos de la lectura de Cernuda, poeta mencionado en *Desde estas altas roca pudiera verse el mar*: “desesperada falsedad sin hojas de laurel ¡os amo Luis Cernuda / Rilke John Donne! [...]” (Águila, 1989: 150).

que los ojos no sepan lo que han visto.

[...] Vuelvo a mí mismo en fin mucho más viejo:
con un año de más y otro de menos.

A mi tierra regreso.

Si no llego
la mar será mi tierra y mi destino (Águila, 1989: 101).

En algunos de los poemas de 1967 sigue Pablo del Águila utilizando un sujeto poemático que responde a la definición de yo implícito y que, a través del correlato objetivo, logra distanciarse del tono confesional de sus primeras pruebas. Véanse, por ejemplo, el hermoso poema sobre la pareja de indios que se intercambian votos de amor en la vigilia de la manifestación contra Somoza:

¡Viva Agüero, carajo!
(Frase que gritaban los indios en la
manifestación contra Somoza.)

En contra de lo injusto.
Buscando un sitio abierto para poder morir a campo abierto.
Calles llenas de indios, de vestidos
que un tiempo fueron bellos.

Sólo el polvo
es el mismo de siempre en esta plaza.

“¿Me quieres?” le había dicho.

Ella dijo que sí.

[...] “¿Y si no vienes?”.

No tendrás ya marido, ni casa ni abrazo.

Pero tendrás un muerto.

Llegaron desde los pueblos. De la montañas.

[...] sólo mueren los hombres, la mujeres,
los recuerdos, los perros y los hombres.
Sólo mueren los niños que han crecido,
espigas de campo trasegados,
la luz de la pupila de los viejos,
los cuerpos de los indios, que eran mudos, y ayer noche
despertaron pensando,
y hermosos, miserables que hoy gritaban:
“¡Viva Agüero, carajo!” (Águila, 1989: 116-117).

Y otro poema dedicado a Vicente Aleixandre, “Elegía anticipada a la muerte de Vicente Aleixandre”, en el cual el sujeto poemático, además de presentar los rasgos de un yo implícito, se dirige directamente al objeto-interlocutor del poema:

Definitivamente muerto y enterrado
definitivamente solo estás Vicente
ni los ojos que tengo son mis ojos
ni nunca lo serán porque te has muerto (Águila, 1989: 129).

En cambio, en los poemas de 1968 Del Águila vuelve a utilizar un yo explícito, matizado, de todas formas, por algunos recursos que logran suavizar los excesos autobiográficos; la ironía y el tono burlesco son parte de estas técnicas, como resalta Prieto de Paula:

No son las únicas formas en que la ostentación del yo acaba siendo neutralizada. Una de las no comentadas todavía es el uso de un tono irónico o autoburlesco, que no es incompatible con el confesionalismo, pero sí con el empaque con que suele presentarse éste. [...] El humor, la frívola referencia argumental, la presentación del poeta descendido del Olimpo..., dan nuevo curso a los poemas del yo explícito (Prieto de Paula, 1996: 345).

Léanse por ejemplo estos versos del poema cuyo comienzo dio el título a *Desde estas altas rocas pudiera verse el mar*, en los que el yo lírico se hace burlas de su propio *status* de poeta

Pero es que hace algún tiempo
(no me vengáis, oh dioses, a turbarme)
que es más fuerte el amor que la tristeza o léase al revés
y quedamos amigos musas mías, que últimamente andáis
[despistadillas
para decirlo en verso
o como si no fuerais conscientes del honor –qué palabra–
o del amor perenne que hacia el mar me arrastrará no obstante
los caminos.

Desde aquí no es posible
y crean que me duele que soy lírico y desgarradamente tierno
sino esperar no observen la miradas inquisidoras
qué más da revolcarse o volverse

lo que sí da es...
(Se me cortó el hilo)

Qué pena si supieran la descripción tan buena que venía detrás
pero es que no es posible aferrarse a los muros

para concluir, en tono amargo

que es tremendo vivir cuando otro muere (o sufre) (Águila, 1989: 149-150).

Otro procedimiento utilizado por Del Águila para restar prominencia al sujeto lírico explícito es el uso paródico de referencias intertextuales manipuladas. Véase por ejemplo el verso “Pudiera yo escribir en esta noche los versos más tristísimos” (Águila, 1989: 151): la cita de Neruda (“Puedo escribir los versos más tristes esta noche”) es transparente (Neruda, 2004: 113), sin embargo el verso es distorsionado de manera agramatical, recordando de alguna forma a los inventos lingüísticos de César Vallejo. Las frases hechas también son sometidas a un proceso de desnaturalización que acaba por revitalizarlas: “Hago de tripas corazón y de todos mis miedos corazón” (Águila, 1989: 153). En último lugar, pero no por ello menos importante, hay que subrayar la técnica que consiste en el uso de detalles hiperrealistas, que restan inevitablemente patetismo a los versos:

No vendrá nadie ya a ver cómo te pudres, papá.
Y por eso, mientras oigo la radio
se me caen dos lágrimas,
(escrupulosamente una por cada ojo) (Águila, 1989: 161).

Por lo tanto, nos parece evidente un progresivo desarrollo en el yo lírico que, desde una postura algo ingenua en los primeros poemas de 1964-65, se convierte en un sujeto poemático cada vez más complejo y conscientemente matizado por el autor.

5. INFLUENCIA SOBRE SUS CONTEMPORÁNEOS GRANADINOS Y SOBRE LA GENERACIÓN SUCESIVA (“LA OTRA SENTIMENTALIDAD”).

Es indudable el impacto de la figura de Pablo del Águila sobre sus coetáneos granadinos. El cantante Joaquín Sabina por aquel

entonces no había empezado su carrera musical: era un estudiante de la Universidad de Granada que publicaba sus primeros poemas en revistas como *Tragaluz* y *Poesía 70* y que compraba, con su compañeros, las primeras ediciones de los periódicos para ponerse al día sobre los acontecimientos parisinos de 1968, porque Pablo del Águila les había convencido que todo aquello les atañía personalmente. El cantante ubetense en sus recuerdos reconoce plenamente la influencia de Del Águila en su entorno universitario:

Entonces llego a Granada y me encuentro con un tipo muy guapo, Pablo del Águila, que iba con una bufanda roja que le llegaba al suelo y que me dice: “Tienes que leer esto”, y me da *Residencia en la tierra* y *Los versos del Capitán*, de Neruda, y comenta: “Vengo de Madrid y he estado con Félix Grande y me ha enseñado estas cosas de César Vallejo” (Menéndez Flores, Sabina, 2006: 257-258).

La valoración que de él hace Manuel Alvar Ezquerria también apunta hacia la influencia que su poesía tuvo sobre sus contemporáneos: “De no haber sido tan rápida su desaparición es muy probable que hoy fuera uno de los mejores poetas españoles; su huella en los jóvenes granadinos de su tiempo es incuestionable” (Alvar Ezquerria, 1976: 179). En efecto, rastros de la poética de Pablo Del Águila se pueden divisar en obras inmediatamente posteriores de autores granadinos, por ejemplo en *La mala crianza* de Álvaro Salvador, poemario neovanguardista que se publicó en 1978 y que fue escrito entre febrero de 1969 y febrero de 1972:²⁰ señalamos los epígrafes con citas *pop* de los Beatles, de Bob Dylan y de Atahualpa Yupanqui, las referencias al cine y al estilo de vida norteamericano

y cuando desaparece la polvareda más allá del eco John Ford
la diligencia y Wayne resulta que son siete los que toman
con aires de artística dureza la culata de una coca-cola y sandwich
(Salvador, 1978: 28)

y las nóminas de autores leídos por el poeta

–habiendo ya entablado
amigables relaciones de comprensión con Freud

²⁰ Véase el prólogo de Álvaro Salvador “Apuntes de una poética personal de emergencia” en Salvador, 1978: 7-8.

Marx y Félix Grande Sade Poe y un etcétera de amargo– (Salvador, 1978: 37).

Este último recurso aparece también en un poema de Juan Manuel Azpitarte publicado en *Tragaluz* en marzo de 1969: “En aquellas tardes de invierno, hablando de Brecht, de Weiss o de Pinter...” (Azpitarte Almagro, 1969). Entre los poetas que publicaban en *Poesía 70* también se pueden percibir huellas de las pautas estilísticas de Del Águila: compárense por ejemplo estos versos

y mientras oigo cómo canta Joan Baez
“o what a beautiful city” (Águila, 1989: 153)

con éstos de Joaquín Sabina

el transistor machaca una canción
“she loves you yé” que escapa (Sabina, 1969: 12).

En su prólogo a la *Antología de la joven poesía granadina* Miguel Gallego Roca da razón de cómo debió de producirse este ascendente de Pablo del Águila sobre los poetas de su generación:

[...] Pablo del Águila, muerto en plena juventud, que por entonces representaba uno de los caracteres más interesantes de la poesía granadina, y no precisamente por su obra publicada, sino por la difusión, casi manuscrita, de sus poemas entre los jóvenes poetas que tuvieron contacto con él, a los que debió contagiar sus preocupaciones. [...] En el único poemario publicado hasta la fecha de Pablo del Águila, *Desde estas altas rocas pudiera verse el mar* [...] podemos encontrar muchas claves que constituyen la educación sentimental e ideológica de gran parte de los miembros de la promoción nacida en la década de los 50 (Gallego Roca, 1990: 18-19).

Nos parece importante enfatizar la segunda parte de la cita, puesto que introduce otra cuestión que querríamos esbozar, es decir el alcance de la influencia de la poesía de Del Águila en la generación sucesiva, en particular en “La otra sentimentalidad” granadina, idea que es confirmada por Fernando de Villena también:

La poesía de Pablo del Águila –pese al uso frecuente de la intertextualidad, pese a las recurrencias a ciertas figuras del *pop*, etc.–, más que con la del grupo de los *novísimos*, enlaza con la de los poetas

de los ochenta, por lo que puede bien ser llamado un precursor de tendencias hoy todavía en boga. La recuperación de lo cotidiano como elemento poético, la desengañada ironía de Pablo, nos llevan a la conclusión de que todo cuanto después se llamó “nueva sentimentalidad” [sic] estaba expresado ya y con más fuerza quince años antes, en sus melancólicos versos (Villena, 1999: 18).

Sin embargo, habrá que matizar esta afirmación: por un lado, en nuestra opinión es cierto que la poesía de Del Águila anticipa algunas tendencias de los ochenta, entre otras el uso de lo cotidiano como material poético, la ironía, la mirada sobre lo social y lo político que se abre al exterior; por otro lado, nos parece reflejar unos rasgos comunes con las poéticas del 68 que hemos venido evidenciando en los apartados anteriores, es decir cierto neovanguardismo que se manifiesta en el interés por lo *pop* y lo *camp*, y que no fue exclusivo de los *novísimos*, sino que se practicó en los círculos granadinos y en otros grupos de provincias.

Incluso cabe observar que el rechazo de la lógica capitalista, la denuncia de las injusticias sociales, de la hipocresía burguesa, sí nos hacen pensar en la poesía de uno de los fundadores del grupo de “La otra sentimentalidad”, precisamente en Javier Egea, con las debidas diferencias; entre ellas, la más notable es que la protesta social que subyace a muchos de los poemas de Del Águila, en la obra de Egea se transforma en compromiso político, tanto poético como vivencial. Sin embargo, los tiempos estaban cambiando y el comienzo de la madurez poética de Egea se sitúa en los años de la Transición, sin olvidar el magisterio de Juan Carlos Rodríguez, quien, en una década, pasó de ser compañero de estudios de Pablo a faro ideológico de una promoción de poetas granadinos.²¹

Lo que los jóvenes poetas reelaboraron de la poesía de Pablo del Águila fue su actitud política y sentimental a la vez, que de hecho era lo que más le distinguía de una parte de sus compañeros de generación, es decir los *novísimos*, cuyo éxito arrasador a partir de 1970 les convirtió en el canon literario de una década. En este sentido,

²¹ Señalamos que la fecha de nacimiento anterior a 1953 de dos de sus fundadores (Álvaro Salvador, 1950 y Javier Egea, 1952) en principio colocaría a “La otra sentimentalidad” dentro de la generación del 68. En cambio, el grupo, aunque se constituyó antes, publicó su manifiesto en 1983, situándose sin duda en la generación de los 80. Para un estudio más exhaustivo sobre “La otra sentimentalidad” se remite a la antología de Francisco Díaz De Castro (Díaz de Castro, 2003).

también a diferencia de los *novísimos* Javier Egea venía desarrollando una estética personal que desde sus comienzos apareció insólita: en los años en que estaba de moda componer poemas neovanguardistas con guiños a lo *pop* y alusiones preciosistas a Venecia, el granadino escribía (y publicaba) sonetos en alejandrinos de tema amoroso;²² sin embargo, su poética cambiará radicalmente a partir de su segundo poemario, *A boca de parir*, en el cual el compromiso marxista se hace patente.

La protesta expresada por el yo lírico de *Desde estas altas roca pudiera verse el mar* y la respuesta que había llegado a formular, es decir su negarse a colaborar con un mundo que consideraba profundamente injusto

He dormido unas horas
y mientras me levanto tomo el firme propósito
de ser tan imposible como pueda en tanto que vosotros seáis posibles
(Águila, 1989: 154)

se transforma en la poética de Javier Egea en un acto de responsabilidad del individuo que se vuelca en lo colectivo:

Y si perdí la flor
hay un rosal en cueros
que me gira sus brazos
para que yo me sangre en las palabras,
para que yo me agrupe
para que yo responda (Egea, 1976: 10).

Además, el conflicto, latente en Del Águila, entre el anhelo religioso y la imposibilidad de la fe, se radicaliza en Egea, quien rechaza toda transcendencia y basa su razón de ser en la poesía como principio de solidaridad combativa:

y me mantengo firme gracias a tí, poesía,
pequeño pueblo en armas contra la soledad (Egea, García Montero y Salvador, 1983: 25).²³

²² Véase Egea, 1969 y 1974. Cabe señalar que Javier Egea en seguida desconoció su primer poemario.

²³ Estos célebres versos cierran el soneto de Javier Egea “Poética”, publicado en el manifiesto del grupo “La otra sentimentalidad”.

El polo temático soledad/otredad, que en la poesía de Pablo del Águila hemos considerado desde un punto de vista subjetivo, se plantea en la obra de la madurez de Egea en términos de la relación público/privado: la imposibilidad del amor no se resuelve en un plan existencial, sino que es el producto de “este tiempo burgués del exterminio” (Egea, 1999:100).

Sería sumamente interesante aplicar el análisis que hemos venido desarrollando respecto al sujeto poématico construido por Pablo del Águila, al personaje poético que protagoniza los poemas de Javier Egea,²⁴ con el objetivo de comparar los recursos utilizados por los dos poetas para ocultar el yo autobiográfico y evitar todo patetismo en sus versos. Sin embargo, éste sería otro estudio.

BIBLIOGRAFÍA

- Águila, Pablo del (1968), “Qasida del amor que se fue y no vino”, *Poesía 70*, 0, pp. 20-21.
- (1969), “Qasida de la misma ciudad y del mismo río”, *Tragaluz*, 3, p. s/núm. Publicado también en (1985) *Rara Avis. Revista de Literatura*, 1, pp. 29-30.
- (1978), “En este cuerpo estuvo”, *El Despeñaperro Andaluz*, 1, p. 39.
- (1973), *Desde estas altas rocas pudiera verse el mar*, Poesía 70, Ediciones Anel, Granada.
- (1989), *Poesía reunida (1964-1968)*, Granada, Silene.
- Alcaraz Masats, Felipe (1975), *Sobre la autodestrucción y otros efectos*, Madrid, Akal.
- Alvar Ezquerro, Manuel (1976), “Poesía y focos provinciales (España 1970-1974)”, en AA.VV., *Poesía. Reunión de Málaga de 1974*, Diputación de Málaga, pp. 161-189.
- Azpitarte Almagro, Juan Manuel (1969), “Psicodélica Jackeline (Made in U.S.A.)”, *Tragaluz*, 3, p. s/núm.

²⁴ No conviene olvidar que uno de los principios esenciales de la estética de “La otra sentimentalidad” era la ficcionalización del yo lírico; en las palabras de Luis García Montero: “Es preciso aceptar que la literatura es una actividad deformante, y el arte de hacer versos, un hermoso simulacro” (Egea, García Montero y Salvador, 1983: 14).

- Díaz de Castro, Francisco (2003), *La otra sentimentalidad. Estudio y Antología*, Sevilla, Fundación José Luis Lara.
- Egea, Javier (1969), “Si supieras la noche que me llena”, *Tragaluz*, 4, p. s/núm.
- (1974), *Serena luz del viento*, Granada, Universidad de Granada.
- (1976), *A boca de parir*, Granada, Colección Zumaya, Universidad de Granada.
- (1999), *Paseo de los tristes*, Granada, Maillot Amarillo.
- Egea, Javier, Luis García Montero y Álvaro Salvador (1983), *La otra sentimentalidad*, Granada, Los pliegos de Barataria, Editorial Don Quijote.
- Fortes, José Antonio (1970), “Canción dolorosa”, *Tragaluz*, 4, p. s/núm.
- Gallego Roca, Miguel (1990), “La ciudad y sus poetas”, *Antología de la joven poesía granadina*, Granada, Caja general de ahorros y Monte de piedad de Granada, pp. 7-42.
- García Jambrina, Luis (1992), “¿Poetas de los sesenta o poetas descolgados? (Notas para una nueva revisión)”, *Ínsula*, 543, pp. 7-9.
- García Jaramillo, Jairo (2007), “Lo imposible en la poesía de Pablo del Águila. (La práctica poética en Granada: años 60)”, en César Antonio Morón Espinosa y José Manuel Ruiz Martínez (ed.), *En teoría hablamos de literatura. Actas del III Congreso Internacional de Aleph, Granada, 3-7 de abril de 2006*, Granada, Dauro, pp. 551-557.
- García Martín, José Luis (1980), *Las Voces y los Ecos*, Gijón, Ediciones Júcar.
- (1992), “Décadas, marginación y generaciones (Dos o tres obviedades sobre un falso problema)”, *Ínsula*, 543, pp. 9-11.
- García Montero, Luis (1982), “De Granada y sus poetas (I)”, *Olvidos de Granada*, 1, p. 10.
- (1983), “De Granada y sus poetas (II)”, *Olvidos de Granada*, 2-3, p. 14.
- González Vázquez, Antonio (1988), “Los poetas de veinte años después”, *Campus*, 22, pp. 20-25.
- Grande, Félix (1998), *Blanco Spirituals. Las rubáiyátas de Horacio Martín*, Madrid, Cátedra.
- Guzmán Simón, Fernando (2005a), “Entre el tedio y el asco: la revista *Tragaluz* (1968-1970) de Granada”, en Manuel J. Ramos Ortega (ed.), *Revistas literaria españolas del siglo XX (1919-1975)*,

- Madrid, Ollero y Ramos, vol. 3, pp. 75-102.
- (2005b), “*Poesía 70 (1968-1970): una poesía camp en Granada*”, en Manuel J. Ramos Ortega (ed.), *Revistas literaria españolas del siglo XX (1919-1975)*, Madrid, Ollero y Ramos, vol. 3, pp. 103-134.
- (2010), *Granada y la revolución 70. Poetas y poéticas de la revista Poesía 70 (1968-1970)*, Granada, Comares.
- Jiménez, José Olivio (1985), “Reafirmación, proximidad, continuidad: notas hacia la poesía española última (1975-85)”, *Las nuevas letras*, 3-4, pp. 40-48.
- Jiménez Millán, Antonio (1990), “En la memoria ajena”, *Cultura dos mil*, suplemento cultural de *Granada 2000* de 17/11/1990, p. 2.
- Lanz, Juan José (1993), *Introducción al estudio de la generación poética española de 1968*, CD-ROM, Madrid, Universidad Complutense (Serie “Humanidades”), 3 vol.
- (2001), “Prolegómenos para una lectura: *Nueve novísimos*, treinta años después”, *Ínsula*, 652, pp. 13-20.
- Mainer, José-Carlos y Santos Juliá (2000), *El aprendizaje de la libertad. 1973-1986*, Madrid, Alianza Ensayo.
- Menéndez Flores, Javier y Joaquín Sabina (2006), *Sabina en carne viva: yo también sé jugarme la boca*, Ediciones B.
- Navarro, Justo (1989), “La persona imposible”, prólogo en Pablo del Águila (1989), *Poesía reunida (1964-1968)*, Granada, Silene, pp. 11-16. Publicado también en *Cultura dos mil*, suplemento cultural de *Granada 2000* de 17/11/1990, p. 3.
- Neruda, Pablo (2004), *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, México, Editores Mexicanos Unidos.
- Ortega, José (1993), “La poesía humanizada de Pablo del Águila”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 520, pp. 120-123.
- Prieto de Paula, Ángel L. (1996), *Musa del 68. Claves de una generación poética*, Madrid, Hiperión.
- Rico, Manuel (1998), “Introducción”, en Félix Grande, *Blanco Spirituals. Las rubáiyátas de Horacio Martín*, Madrid, Cátedra, pp. 11-106.
- Rodríguez, Juan Carlos (1999), “Pablo del Águila y *Ada o el ardor* (Un precursor póstumo)”, en *Dichos y escritos (Sobre “La otra sentimentalidad” y otros textos fechados de poética)*, Madrid, Hiperión, pp. 93-99. Publicado también en *Cultura dos mil*, suplemento cultural de *Granada 2000* de 17/11/1990, pp. 1-2.
- Rosales, José Carlos (1990), “Los trozos de un ánfora”, *Cultura dos*

- mil*, suplemento cultural de *Granada 2000* de 17/11/1990, p. 3.
- Rubio, Fanny (1985), "Pablo del Águila", *Rara Avis. Revista de Literatura*, 1, pp. 28.
- Sabina, Joaquín (1969), "Todas la tardes de domingo muere una flor amarilla en los tejados", *Poesía 70*, 1, p. 12.
- Salvador, Álvaro (1978), *La mala crianza*, Málaga, El Guadalhorce.
- (2005) *El prisionero a muerte*, Sevilla, Renacimiento.
- Soria Olmedo, Andrés (2000), *Literatura en Granada (1898-1998)*, II, *Poesía*, Granada, Diputación de Granada, pp. 108-110.
- Vallejo, César (1987), *Poemas humanos. España aparta de mi este caliz*, Madrid, Castalia.
- Villar Ribot, Fidel (1990), "De la palabra o el vacío", *Cultura dos mil*, suplemento cultural de *Granada 2000* de 17/11/1990, p. 3.
- Villena, Fernando de (1999), *En la misma ciudad, en el mismo río... Poetas granadinos de los 70*, Granada, Port Royal.