

Isabel Daza González

**La otra Andalucía.
Hacia una teoría e historia del jondismo**

Universidad de Granada
Cátedra Juan Carlos Rodríguez
de Teoría Crítica, 6
Granada 2025

©ISABEL DAZA GONZÁLEZ
©UNIVERSIDAD DE GRANADA
CÁTEDRA JUAN CARLOS RODRÍGUEZ
Depósito legal: GR./ xxxx-2025
Imprime: Gráficas La Madraza, S.L. Albolote. Granada.
Printed in Spain *Impreso en España*

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley.

La otra Andalucía. Hacia una teoría e historia del jondismo

A partir de aquí esquematizaré al máximo para señalar tan solo una serie de puntos o de tesis básicas (como a él le gustaba decir: sin premisas y sin conclusiones) para poder justificar mínimamente el hecho de llamarle “el hombre que nos enseñó a pensar”.

Juan Carlos Rodríguez, "La última muerte de Althusser"

1. De qué hablamos cuando hablamos de otra Andalucía

Soy de la otra Andalucía, / la que muy pocos proclaman, / la que muy pocos proclaman, / no es tema de poesía / ni le cantan sevillanas.

Pienso en la otra Andalucía y enseguida suena esta letra del grupo de Morón Gente del pueblo y la versión que hizo de estas sevillanas Lagartija Nick, también, a su decir, hijos de esa otra Andalucía. Otra Andalucía, en un primer momento, surgida como inversión de la Andalucía “exterior y alegre”, “costumbrista y folclórica” (García, 2012: 11). Inversión cuya vertebración historizó Miguel Ángel García en su *Melancolía vertebrada* (2012) y ha seguido analizando en varios trabajos a partir de algunos de sus síntomas básicos (de la copla al cante jondo). Otra Andalucía surgida, pues, a partir de la imagen clave de la Andalucía del

llanto, es decir: la de Soledad Montoya, la de la pena negra, la de la música de Falla y el *amor brujo*, como recuerda García-Posada en su estudio *Las tradiciones poéticas andaluzas* (2004). Una específica “arquitectura” de Andalucía (Daza y Manzano, 2023), levantada sobre los cimientos de la tristeza y la jondura, con capital en Granada, pues “Ganivet abre un ciclo literario que cierra Lorca: la ‘salvación literaria’ de Granada” (García, 2012: 57) y creo que en ese “hacer Granada” (p. 63) se inscribe el jondismo. Al menos, lo que yo entiendo por tal.

En el año 2017, tuve la suerte de entrevistar a José María Carrillo, uno de los integrantes de Gente del Pueblo, detenido en 1977 por sus “sevillanas jornaleras”. En la entrevista, publicada en el disco *Crimen, sabotaje y creación* de Lagartija Nick (Universal, 2017) que incluía, como apuntaba, una versión de estas sevillanas, le preguntamos:

LN: ¿Son vuestras sevillanas, “las sevillanas democráticas”, una forma de ocupación de las sevillanas como forma cultural?

JMC: La música de nuestra tierra y las del mundo están ahí para que por medio de ellas cuenten cantando lo que sientes. No es propiedad ni del Rocío, ni de la feria, ni del amor, ni de otras cosas. Están ahí y nosotros hacíamos nuestra propia música complementándola con letras de nuestra vivencia.

Sin duda, ya podríamos detenernos en varios aspectos importantes, esas “músicas que están ahí”, ese “contar cantando lo que sientes”, deudor aún de cierta ideología romántica de la música, hasta el nombre del grupo, Gente del pueblo, bastante elocuente en este sentido. Un pueblo que, como en los versos de Egea, pregunta y canta. También podríamos detenernos en el “hacíamos nuestra propia música”, pues de algún modo hacíamos *propia* esa música, es decir, nos apropiábamos de ella, la ocupábamos. Pero, sobre todo, lo que me interesa subrayar ahora son esas “letras

surgidas de nuestra vivencia” pues este término, “vivencia”, “una concepción de la vida diaria a partir de Nietzsche” (Rodríguez, 1980: 360), delimita bien lo que trato de explicar aquí.

En este mismo disco, aparece también la “Leyenda de los hermanos Quero”. Un homenaje a la familia Quero pero también a todas las represaliadas y represaliados, a todas las otras y los otros que cuentan y hacen otra historia de Andalucía. El/la que resiste hace ruido, el ruido endiablado de sus cadenas. El/la que hace ruido ya está haciendo música y en esa música se escucha otra historia. Otra historia que, tal vez en línea con Benjamin, podamos reconstruir, al menos intentarlo, a partir de esos fragmentos, “pedazos de una auténtica experiencia histórica” (2012: 150) que aún no ha devorado el tiempo.

#fragmento nº1: La bala, la goma y el lápiz



Fotografía de Francisco de Asís Carrión Giménez

Exposición del proyecto *Barranco de Víznar, lugar de memoria*, 2024

Una bala, una goma y un lápiz que, como el teatro lorquiano, emerge de los sepulcros y concreta el sentido de esa otra Andalucía a la que quiero acercarme. Este lápiz, de algún modo, escribe una/mi respuesta a “esa interrogación en absoluto trivial” (Rodríguez, 2002: 15) con la que Juan Carlos Rodríguez rindió su particular homenaje a Raymond Carver y que nos enseñó a usar convirtiéndola en una de las herramientas con las que “el pensador que nos pensó”, decía Manolo Valle, nos enseñó a pensar.

De qué hablamos cuando hablamos de... de amor o de literatura y de marxismo o, como aquí, de Andalucía y de jondismo, supone, como todas las preguntas, un punto de partida. Un punto de partida que, a su vez, subraya el asombro ante la seguridad con la que hablamos cuando hablamos y, por tanto, manifiesta la necesidad de extrañarnos. La necesidad de recordar que las no poseedoras del discurso apenas podemos ser algo más, dirá Juan Carlos Rodríguez, que arrendatarias de la palabra (Cfr. Rodríguez, 1994: 21). Que la lengua nos habla, nos produce, nos usa, nos sujeta a la ideología dominante y no hay cómo salir. Como viene a decir Juan Carlos Rodríguez recordando a Spinoza: el problema no es que el sistema reprima nuestra libertad, sino que nos haga creer que somos libres, es decir, que nos interpele como supuestos sujetos y sujetas libres. Sin duda, un crimen; de nuestro lado queda el *sabotaje* y, desde luego, la *creación*.

Así, cuando Miguel Ángel García se pregunta con Sartre “¿qué puede la literatura?” (2016), responde con Brecht que ese arte “antes reservado/ a la glorificación de los reyes” (García, 2018: 8) puede también “imprimir un distanciamiento con respecto a la ideología que nos construye” (García, 2016: 27). Un extrañamiento que nos permita entrever algo de nuestras condiciones reales de existencia aceptando lo que, a decir de Lacan, saben los y las poetas, que las palabras se eligen siempre con alguna equivocación.

Sobre estas trampas de la lengua y la necesidad de un hablar *otro* ponía el acento, en su última intervención en esta cátedra, Manolo Valle, que señalaba justamente que la *dificultad* que entraña leer a Rodríguez pasa, precisamente, por esa necesidad de redefinir cada una de las palabras, por ese historizar los términos, preciso para decir algo nuevo.

El mismo Juan Carlos Rodríguez llama la atención sobre esta cuestión en “La última muerte de Althusser” (3/11/1990), un artículo aparecido en *Cultura 2000* (el suplemento cultural de *Granada 2000*, curiosamente, diseñado y dirigido por Jesús Arias), donde Rodríguez afirma que “el pensador que nos enseñó a pensar”, para abrir “un frente distinto de pensamiento”, para “volver a Marx”, es decir, para inscribir la lucha de clases en el discurso, enfrentó una particular “‘deconstrucción’ del discurso, (valga por una vez el término de Derrida tan influenciado por Althusser por lo demás)” (p. 2). Una deconstrucción que actúa como condición previa para *La transformación de la filosofía*, como expuso en su famosa conferencia de Granada (el 26 de marzo de 1976) a la que, en cierto modo, el número rinde homenaje.

De Marx a Juan Carlos Rodríguez, transformación será otra palabra clave, pues “la transformación de la realidad histórica” no es sino el “nervio central” del marxismo (Rodríguez 2013: 64). De ahí que, a mi entender, podamos enmarcar toda su teoría crítica a la luz de esta palabra, transformación, pues, si algo quiso enseñarnos el maestro, fue a propósito de la transformación de la literatura (su Teoría e Historia), su radical historicidad, pero también de la capacidad que la literatura tiene o puede tener de transformarnos. Y así lo advierte él mismo en *De qué hablamos cuando hablamos de marxismo*: “la literatura es ‘fuerte’, si se la sabe cuidar, mimar y transformar: puede transformarnos hasta a nosotros mismos. Ese es su poder y su valor” (2013: 210). En suma, una deconstrucción al servicio de la transformación. Repito: *Crimen, sabotaje y creación*.

Si, como decía Hesse, “quien quiera nacer, tiene que romper un mundo”, hay que empezar sin duda por asaltar los cimientos que lo sostienen. En otro orden, lo tuvo claro Nietzsche y su hablar otro, que establece que toda ruptura con los valores en “putrefacción” tenía que empezar como una ruptura con el lenguaje (Alonso, 2003: 44). Y, desde luego, a decir de Rodríguez en su fundamental *Lorca y el sentido* (1994), también lo sabía Lorca:

De ahí la importancia de la noción de creación en Lorca: la creación de un lenguaje que nunca había existido: desde las canciones al jondo, desde los poemas en prosa (como en Cernuda o en Juan Ramón) a los sonetos del amor oscuro. Si no se tiene lenguaje, en fin, no se le puede reprimir. [...] Lorca buscaba también su propio nombre y su propio lenguaje en el espacio del no-ser, de lo que nunca había tenido existencia (1994: 80)

Juan Carlos Rodríguez llega a afirmar que Lorca se inventa una lengua que no existía antes de él. Una lengua que, sin lugar a dudas, el jondismo se siente invitado a hablar. Y como Lorca y con Lorca (también con Nietzsche de fondo) halla las posibilidades de esa lengua en el habla silenciada de la música, ese “contar cantando lo que sientes” con el que empezaba; solo que, aquí lo interesante, se trata de la música “no como algo que habita desde fuera sino como algo que habita en el interior” (Rodríguez, 2002: 485):

Que la música era importante en la obra entera de Lorca (según nos lo indicó el mismo continuamente) lo sabemos todos, es un lugar común: pero conviene delimitar estrictamente la cuestión. Lo que ya no es un lugar común, insistimos, es que, si la música resulta decisiva para Lorca, lo es solo en tanto que *expresión del drama de la imposibilidad de expresión: solo a través de la música se puede decir “lo que no se puede decir”* (Rodríguez 1994: 64).

E insiste en “Lorca: temas y variaciones en torno a la conciencia trágica” (2000), una de las tres formas trágicas de individuación incluida también en *De qué hablamos cuando hablamos de literatura* (2002): “Para Lorca ya no valía la relación poesía y música sino poesía musical o música poética como fusión. En la relación poesía y música la ‘y’ sobraba en Lorca” (Rodríguez, 2002: 490), pues no se trata ya de hablar de música y poesía sino de “la estructura musical como metáfora sombría de un lenguaje imposible” (Rodríguez, 1994: 72).

Además, esta fusión total de poesía y música para lograr un poetizar otro apunta al verdadero logro lorquiano, crear una lengua con la que consigue *casi* lo imposible: “nombrar la muerte. Objetivándola, no subjetivándola” (Rodríguez, 2002: 484). Es decir, la música como metáfora sombría de lo que no se puede nombrar, como un modo de dar marco al más definitivo de los silencios. Pues, al fin y al cabo, y es crucial, “el tema por excelencia de Lorca fue la muerte [...] Y sus variaciones concretas” (Rodríguez, 2002: 490).

Una lengua casi imposible, abocada al estallido o al silencio, siempre a punto de desbordarse que, como digo, el jondismo se siente invitado a hablar; pero, cabe aclarar, el jondismo habla Lorca, no lorquiano. El jondismo no habla un Lorca *normal*. El jondismo habla lo que, en línea con Rodríguez, llamo su “conciencia trágica”; esto es, el modo en el que el poeta se inscribe en la modernidad y el verdadero duelo de su lírica (Koppenfels, 2007), que además supone admitir la evidencia de la fractura que entraña la pérdida de una identidad única y estable hecha añicos a partir de Nietzsche, el lugar donde los valores y el sentido desfallecen (Badiou, 1998). Admitir pues lo imposible del nombre propio, el desajuste, la fragmentación, el desgarrar “de un rostro camaleónico al que difícilmente se le puede seguir llamando yo” (Alonso, 2003: 45). La condición trágica del sujeto moderno, sin duda, la problemática poética y

vital de Lorca (Rodríguez, 2002: 499) y el verdadero hilo rojo de la escena que vengo tramando.

Una lengua que, en un sentido fuerte (nietzscheano, vitalista), restituye el cuerpo y busca el sentido de la tierra (Cfr., Alonso, 2003); y así el verso de Lorca “las manos del hombre no tienen más sentido que imitar las raíces bajo la tierra” (1989: 345) a la luz de nuestro primer fragmento resulta estremecedor.

Tal vez de ahí que el poeta sitúe el verdadero teatro, precisamente, bajo la arena. Ese teatro que tanto obsesionó a Jesús Arias y que aparece también en *Crimen, sabotaje y creación*, en la canción titulada así, “El teatro bajo la arena”. Una canción que nos sitúa ante “el mayor espectáculo del mundo” y en cuyos cielos “adormecidos” y “borrachos de sangre”, anticipo de *Los cielos cabizbajos* (Montgrí, 2019), se concentran una serie de síntomas trágicos, cruciales en la obra de Arias y determinantes para elaborar una teoría e historia del jondismo: desde la lucha por la libertad de expresión en cualquier escena, más o menos aludida, a un escenario permanentemente en guerra como metáfora de la vida y símbolo concreto de la muerte. Un escenario en guerra donde acontece el cruce definitivo entre el dolor del yo y el dolor del otro, entre su singularidad y su Historia. Una alteridad básica y definitiva para el jondismo que Jesús Arias condensa en la imagen del niño como prueba inequívoca de un sistema fallido, del fracaso total de la Historia, de la absoluta y terrible barbarie de los civilizados.

“¡Ale hop! [...] La máquina se distrae / y los niños proyectan balas insomnes” en “El teatro bajo la arena” de Jesús Arias¹.

1 La adaptación de la canción “El teatro bajo la arena” aparecida en el disco *Crimen, sabotaje y creación* fue el primer homenaje de Antonio Arias, líder de Lagartija Nick, a su hermano Jesús Arias poco después de su muerte. En el disco aparece firmada por ambos.

Niños como este: “un niño emergido de la tierra / un niño emergencia de tierra” (A. Arias, 2024: 6) que nos advierte de la necesidad de recordar el dolor de una manera otra, alternativa, subalterna, lejos de su uso oficial (Cfr. Ordoñez, 2018: 198). La dignidad de los vencidos de la que nos habló Benjamin. O la victoria dentro de lo atroz que Paul Éluard subrayaba en aquel poema que acompañó a Guernica, otro símbolo ineludible:

He ahí el silencio que los fija.
Su muerte servirá de ejemplo.

En los cuadernos de trabajo de Jesús Arias leemos:

Y mientras hoy, ahora mismo,
un niño llora
en un portal sangrando al sol.
Llueven las bombas
¿es Irak o Afganistán?
¿es París o Islamabad?
Lloran las bombas
en las noches de metal.
(Arias. Inédito)

2. Una literatura del pobre

...si yo ahora, aquí,
no os lo cuento, nadie hubiera podido
escribirlo en nuestras vidas.

Juan de Loxa, "Homenaje"

#fragmento 2: Juan de Loxa, en el metro de Granada, suplicando “limosna de amores, Dolores” o unos céntimos de generosidad.²



El jondismo habla Lorca y, por lo mismo, se escribe con faltas de ortografía.

En esta postal intervenida, enviada por Juan de Loxa a Jesús Arias con este añadido crucial, “¡Biba el punk!”, la vida —el ¡viva! de la vida— se escribe con la b de barbarie en tanto que el jondismo es, de algún modo, una *literatura del pobre* o, al menos, una poética de las fatigas. Por eso, no renuncia al error, a la errata, a la falta en un sentido amplio. De hecho, las incorpora como estrategias discursivas en su intento de crear un nuevo código lírico con el que rescribir la “sagrada escritura” de Andalucía (recordando a Cansinos Assens).

Guzmán Simón, en su *Teoría y práctica del jondismo* (2009), habla de “ruptura ideológica” tanto con los símbolos de la cultura académica y oficial como con los de la cultura popular secuestrada durante el régimen e incluso con los mecanismos de poder que entraña el mismo lenguaje. De ahí que el propio Juan de Loxa lo

2 Fotografía de Javier Benítez, levemente intervenida por Juan de Loxa, para celebrar el 40 aniversario de la publicación *Poesía 70*. Archivo de Jesús Arias.

defina (en carta a Guzmán Simón) como “terrorismo lírico” pues, como afirma Olalla Castro en la antología de Juan de Loxa que ella misma edita, hay un claro afán de desenmascarar la realidad y, desde luego, de *Resistir en el margen* (2018).

El mismo de Loxa declara a González Lucini, a propósito de esa otra forma de resistencia que fue Movimiento Canción del Sur y del fin último de todas las iniciativas que reúne en el sello *Poesía 70*, que su intención no era otra que la de “echar la poesía a la calle” y convertirla en “una forma de vida y de lucha contra la opresión” (2004: 95). Una poesía “con culo y con puños”, dirá también, “agresiva y desmitificadora” (ibid.), “que nos levantara la falda de volantes para que se nos vieran los harapos del subdesarrollo” (García Jaramillo, 2017), con el fin de superar lo que García Montero llamaba en *Olvidos de Granada* “el horizonte ideológico del provincianismo” (1982: 10).

Olalla Castro lo define como “el poeta que se apartó de sí para poder ser muchos, para ir con todos hacia ese territorio común que pretendía fundar” (2018: 14), pues en efecto, para Juan de Loxa, dar voz a otros, e incluso dar voz a los otros que invaden su poesía, se convierte en el principio básico desde el que intervenir la realidad.

Otros como el *precursor póstumo*, en palabras de Juan Carlos Rodríguez (1999), Pablo del Águila (1946-1968), cuyos poemas conocemos gracias al trabajo editorial de *Poesía 70*. Otros como Jesús Arias, tal vez su último acto de resistencia, pues de Loxa guardaba su poemario *Un jardín contra tu nombre* (2019) y gracias a él descubrimos al Jesús Arias poeta. Pero, también, los otros, putas, chaperos, monjas descarriadas o Lou Reed “todosudoroso”, que atravesaran su poesía. Al fin y al cabo, escribe Juan, “AQUÍ ESTAMOS LOS QUE SUFRIMOS CADA DÍA PARA EXTRAER LA FLOR ENTRE LAS ALAMBRADAS” (de Loxa, 1981: 23).³ Los que, de

3 Mayúscula en el original.

algún modo, se dirigen a ese “territorio común”, esa suerte de plaza pública que Juan de Loxa entiende por poesía. Una alteridad que ensancha las fronteras del poema para incluir también su periferia, pues Juan de Loxa no solo echa la poesía a la calle; además, en un doble giro crucial para el jondismo, deja que la calle invada por completo el objeto poético (del mixto de crujiir a la taberna) desafiando así la lógica que produce el poema como un espacio íntimo, privado y desbordándose en una *otredad* que estalla en cientos de direcciones con un único objetivo: “Granadanada”⁴.

Desde luego, una poesía producida desde el horizonte de la marginalidad, desde una concepción del poema como rito social, sin duda (Cfr. Rodríguez, 1999). Pero, como diría Morente, “el golpe avisa” y la sola intención del golpe supone ya un intento de trastocar las reglas, un asalto a lo que con Rodríguez podemos llamar el “palacio de la Palabra Poética” (*ibid.*); porque, como escribe Brecht, el pueblo, “que utiliza a los poetas, a algunos de ellos, como órganos de expresión suyos”, además puede ser tradicional sin ser conservador: “La continuación de la tradición no es para él nada sagrado, a veces se realiza de forma sacrílega” (1984: 243).

En cualquier caso, el punto de partida del jondismo es el poema visual, concreto, de Juan de Loxa en el que, salta a la vista, plantea este juego tradición/vanguardia que hereda de Lorca y que establece un campo de tensiones definitivo para la actitud jondista.

En 1971, publica *Las aventuras de los ...bang*. Un libro “entre beat y jondo” que su autor considera un mero punto de partida y del que, nos dice, ha sido escrito “con un lenguaje muy particular arrancado del pueblo” (de Loxa, 1971). Juan de Loxa aún

4 Entre las actividades culturales promovidas por *Poesía 70*, estuvo la celebración del cincuentenario del Concurso de Cante Jondo de 1922. Hay dos versiones del cartel enviado por Manuel Ángeles Ortiz para la efeméride. En una de ellas, censurada, figura: “Cincuentenario. Concurso cante jondo Granadanada” en clara actitud de protesta que, como digo, no pasó desapercibida.

no habla de jondismo al referirse a sus poemas, pero este libro contine ya algunos textos que apuntan en esa dirección. Fundamentalmente, un poema que unos años más tarde aparecerá con el título de “Ardían los yunques” en *Poetas andaluces de ahora* (Ariola-Eurodisc, 1976), el disco con el que la agrupación Aguaviva recató el frustrado nº 4 de la revista *Poesía 70* que, como es sabido, no fue del gusto de la censura⁵.

En cualquier caso, Aguaviva pone voz y cuerpo al proyecto loxiano y, ya desde la portada, expone la actitud interrogante del jondismo recogiendo las preguntas que Alberti lanzaba desde el exilio en su “Balada para los poetas andaluces de ahora”: “¿Qué cantan los poetas andaluces de ahora? ¿Qué miran los poetas andaluces de ahora? ¿Qué sienten los poetas andaluces de ahora?”.

Si, como decía, todas las preguntas son un punto de partida, estas, además, se convierten en el fundamento último del jondismo, que en la coyuntura de los 70 se ofrece como respuesta a la más hiriente de estas cuestiones: ¿es que ya Andalucía se ha quedado sin nadie?

De ahí que, en la crítica que Miguel Romero Esteo (1972) escribe a este libro, “Juan de Loxa o el sentimiento trágico, todo vestido de tebeos y tarjeta postal”, nos diga: “hay quien dice que el auténtico problema de Andalucía son sus poetas”. Poetas “lin-

5 La censura, que tildó de “atentado a la moralidad” el poema/dibujo “Cementerio” de Luis Eduardo Aute sancionando administrativamente el número uno de la publicación, mandó mutilar buena parte del “Desagravio a Federico” de Roberto Fernández Retamar, que aparecería cercenado, título inclusive, en el número doble dos/tres dedicado a la poesía de la revolución cubana, el último que viera la luz pública, pues los problemas con la administración franquista no hicieron sino aumentar y la publicación de lo que podía haber sido “una interesante antología de la joven poesía andaluza en 1971 que, a la postre, hubiera supuesto la primera antología andaluza de los poetas jóvenes de la transición” (Guzmán Simón, 2010: 69) resultó una tarea imposible. Además, según González Lucini, una vez asumido lo imposible de publicar el número dedicado a la poesía andaluza, intentaron sacar a la luz un nuevo número, “Malditos españoles”, que finalmente también fue rechazado por la censura (González Lucini, 2004: 89).

güísticamente colonizados”, “piadosamente miméticos”, “desarraigados de sus auténticas raíces y tubérculos”, “colonizados lingüísticamente, es decir, ocultamente”. Y, en la misma dirección, apunta a “la soterrada colonización de Andalucía”, a “la dormición de la Andalucía colonial” y al proceso de “esaborición” que ha sufrido la poesía andaluza. Por eso, el libro de Juan de Loxa le parece un desafío, porque, en palabras del crítico, “era un libro inimaginable en Andalucía”. Y, en efecto, era un libro inimaginable en una Andalucía en lucha por ser imaginada, es decir, en lucha por su plena autodeterminación política y poética.

Romero Esteo escribe también el “prologo abrazo” de otra pieza fundamental en esta historia, *jondos 6*. Un prólogo/manifiesto que no deja lugar a dudas de la posición jondista: “decir adiós a la endémica ingeniosidad andaluza, el dulce adiós: desde esta perspectiva hay que ver este puñado de poemas con base en el jondo. El jondo o la no retórica”, porque “el jondo es el raigón”. Y, más adelante: “el raigón de la Andalucía trágica, no doméstica, no domesticada”. Para finalizar: “hay ya una Andalucía que quiere nacer desde las quijadas, una Andalucía que quiere subir desde las quijadas hasta el fondo. Desde el raigón”.

Es, precisamente, en *jondos 6* donde Guzmán Simón sitúa el “salto” de lo jondo al jondismo porque considera el jondismo como la especial reelaboración del sentido de lo jondo desde los planteamientos neovanguardistas de Juan de Loxa. Por ello, a pesar de vincularlo con Félix Grande y su *Blanco Spirituals*, con el trabajo fundamental de José Heredia Maya y con todo el contexto cultural del 68, lo declara “un movimiento unipersonal” (2009: 3).

En efecto, algo ocurre en *jondos 6*, pero mi modo de entender el jondismo apunta a una cuestión de fondo que nos señala otra dirección. O, dicho en esquema: el *ismo* ya estaba en Lorca.

En la nota biográfica que acompaña *jondos 6*, Juan de Loxa anuncia que su nuevo poemario será *La invasión de los bárbaros*

del Sur. Sintomáticamente, el libro vio la luz también como trabajo discográfico (*La invasión de los bárbaros*, Aguaviva, 1979). Algunos de los poemas que proyectaba incluir se colaron en *Lo que quea por cantar* (1981), su siguiente poemario, del que ya nos dice es “un libro para quienes antes han cultivado el jondismo”. No obstante, “los bárbaros del Sur” toman las páginas de *jondos 6* en tres textos cruciales; el “Utensilio de batalla nº1: la voz del cantaor Enrique Morente”, “Utensilio de batalla nº2: los pies de Mario Malla” y “El regreso de los bárbaros del Sur” (*jondos 6*: 55-59).

“Salvajemente avanzan son lobos hambrientos que exigen lo que es suyo”

Pero, ¿dónde regresan? Como digo, el ismo estaba en Lorca.

Es sabido: con ocasión del *Concurso de cante jondo (cante primitivo andaluz)*, celebrado en Granada en junio de 1922, Manuel de Falla y García Lorca proponen la distinción flamenco/cante jondo que, a decir de Maurer (2000), era nueva y era tajante (p. 46). A partir de aquí, se proponen recuperar tanto esa “lírica primitiva” a la que llaman cante jondo, distinguiéndola del flamenco, como “las más infinitas gradaciones del Dolor y la Pena puestas al servicio de la expresión más pura y exacta” en aquellos poemas, que además “condicionan la gama musical del cante” (García Lorca 1994: 216).

Poemas que también había ido a buscar Lorca con Menéndez Pidal y María Goyri al camino del Sacromonte y que reconoce en su paseo con Falla cuando escuchan esa soleá que, cuenta Lorca, los decidió a celebrar el citado concurso, ya que entonces “comprendí la fuente directísima de la inspiración del gran Bécquer” (Maurer, 2000: 22).

Es decir, Lorca está vinculando el cante jondo a la muerte de la retórica romántica y, por tanto, al proceso de depuración poética que inicia la modernidad literaria en el ámbito hispánico.

Cierto que habría mucho que comentar sobre todo esto, pero lo que me interesa señalar ahora es cómo el cante jondo se convierte en una categoría crucial en nuestra literatura, pues su metro corto y sencillo se ofrece como modelo de síntesis poética poniendo así de relieve la modernidad de lo popular. A un tiempo, a partir de los rasgos de la Andalucía trágica, la Andalucía de *La soledad* para Bécquer, se fragua lo que se ha dado en llamar “andalucismo poético” (García, 2012: 140). Un andalucismo depurado y universal que, obviando ahora muchas paradas necesarias, late en el inconsciente ideológico de todos los implicados en el aludido concurso y, desde luego, determina la visión lorquiana del cante jondo, pues el proyecto del 22 no puede entenderse al margen de esta voluntad de estilización y universalización de lo popular andaluz. Como afirma Miguel Ángel García, ni Falla ni Lorca reivindican el cante jondo por sus cualidades romántico-costumbristas, es decir, no como un fenómeno revelador del “carácter andaluz” sino “como fuente de música supranacional” (García, 2012:155) y, por lo tanto, como modo de europeizar la cultura nacional, de vertebrar la *España invertebrada*.

Por eso, Lorca aún dirá que la habitación de la que provenía esa canción “antigua, pura, levantada con brío frente al tiempo” era blanca y aséptica “como una máquina para vivir del arquitecto Corbusier” (Maurer, 2000: 111), creando así un nuevo espacio para la pureza primitiva. Un espacio que, superando el paradigma de la modernidad, se construye ya con materiales de vanguardia. Tan solo dos hombres, nos dice, “uno con la guitarra y el otro con su voz”. E insiste: “tan limpio era el que cantaba que el hombre de la vihuela desviaba suavemente los ojos para no verlo tan desnudo” (*ibid.*). Pues, si la estilización de lo popular define el proceso de depuración poética que determina el horizonte de la modernidad, asepsia y desnudez serán, además, los ejes nodales de nuestras primeras vanguardias históricas.

Un ejercicio de depuración, pues, que García Lorca propone a partir de la imagen básica de una Andalucía *otra*: “la Andalucía que no se ve” (según lo expresa en la conferencia-recital del *Romancero Gitano*) que es, en palabras del granadino, la raíz del pueblo andaluz pero, eso sí, andaluz de lo que él mismo llama “la Andalucía mundial” (Conferencia-recital *Un poeta en Nueva York*). Una Andalucía jonda, completamente arraigada en esa mezcla de fenomenología e historicismo que Juan Carlos Rodríguez advierte en nuestras vanguardias, sin olvidar, como recuerdan Enríquez del Árbol y Ángela Olalla a propósito de Maruja Mallo, que la vanguardia española de los años 30 ya tenía conciencia e historia (Enríquez del Árbol y Olalla, 1993: 296).

O, dicho de otro modo, como indicó Juan Carlos Rodríguez: “Hay siempre un primitivismo exótico de lo natural en el inconsciente ideológico/pulsional lorquiano” (Rodríguez, 2011: 14). Ni el universo jondo ni la temática gitanista se pueden entender al margen de este “primitivismo exótico” ligado a su “granadinismo seco”, base de la identidad y de la singularidad lorquiana.

Ese “ganadinismo seco”, ese primitivismo lorquiano, además, actúa en la construcción imaginaria de “la ciudad de los gitanos”. Una construcción real, mítica e inédita que le hace preguntarse a Juan Carlos Rodríguez incluso si Lorca se estaba inventando el realismo mágico:

Lorca se inventa de hecho una ciudad y una expresividad mágicas en el sentido que se le aplica al *Macondo* de García Márquez [...] a través de un enraizamiento en los “topoi” del primitivismo y lo exótico [...] una ciudad donde puede suceder *todo* (Rodríguez, 2011: 12).

Un todo que Juan Carlos Rodríguez escribe en cursiva, pues no es *todo* sino *nada* lo que hace hablar al poeta. De ahí la conciencia trágica y la endiablada lucha con la expresión porque,

el propio Juan Carlos lo señala, el neopopularismo de Lorca no volaba sin red.

Es decir, si en la conferencia del 22 se acercaba al cante jondo como “anónimo rito colectivo”, ligado por completo a la Naturaleza y deudor aún de la imagen literaria romántica de Andalucía como una “naturaleza sin cultura”, en su *Arquitectura del cante jondo*, donde fluye ya claramente el “caudal dionisiaco del duende”, adquiere un tono marcadamente frentepopulista (García, 2012: 159, Maurer, 2000: 95-96) que fuerza un giro, nos dice Rodríguez: de la estilización de lo popular al pueblo ya estilizado, “al pueblo convertido en valor raíz”. Del poeta moral al poeta “moralmente popular” (Rodríguez, 1994: 59).

Una herencia cultural que empapa el decir jondista. ANDALUCÍA-SENTIMIENTO-RAÍZ será precisamente el grito conceptualizado en el panfleto de presentación de Manifiesto Canción del Sur: “una identidad de pueblo del Sur que necesitaba y debía desbordarse hacia otros *sures*” (González Lucini, 2004: 103). Pues la dicotomía flamenco/cante jondo, que de fondo reproduce la problemática europea Cultura/Naturaleza, una vez asumida “la sensibilidad social del cante jondo” (recordando también los trabajos de los hermanos Caba Landa, de Cansinos Assens o de la revista *Octubre*), se reelabora específicamente dentro del esquema civilización/barbarie. Una reelaboración particularmente andaluza, sí, pero por eso mismo hermanada con una idea de Sur global, un Sur que se desborda, repetirá el jondismo. No solo “todo lo que tiene sonidos negros tiene duende”; o, como confiesa Lorca a Gil Benumeya, “el ser de Granada me inclina a la comprensión simpática de los perseguidos. Del gitano, del negro, del judío... del morisco que todos llevamos dentro”. Más allá, al superar el esquema inicial e inscribirse en la dialéctica civilización/barbarie, Lorca está prefigurando el anticolonialismo de las posteriores escrituras jondistas. Si, además, atendemos a la importancia que llega a tener esta dialéctica en las diferentes poéticas his-

panoamericanas, también analizadas por Rodríguez, o al hermanamiento posterior entre Manifiesto Canción del Sur y los movimientos de la Nueva Canción surgidos en América Latina, no parece descabellado afirmar que Lorca estaba ya anticipando el realismo mágico al crear un espacio imaginario en el que dar cabida a los bárbaros del Sur.

Además, Lorca no solo crea una ciudad/Andalucía mítica —ese espacio sobrecargado de símbolos del que habla García Montero (2017)—; es que, más allá, en su *Romancero* asistimos ya al saqueo y la extorsión permanente de esa Andalucía oculta cada vez más visible. Una Andalucía bárbara, construida sociológicamente por una élite a la que sirve y que sin lugar a dudas se configura como lo otro de la civilización. Una fiesta fantasmagórica, como las *verbenas* de Maruja Mallo —tal vez una de las puertas de entrada del Realismo mágico en la escena de las vanguardias—, que en “La ciudad de los gitanos” adquiere rasgos propios cuando las botas de la Guardia Civil levantan el polvo del camino. Tal vez: ¿Sur-realismo mágico? Acaso, ¿no oyen cómo aúlla “el perro andaluz”?

Como sea, la posición lorquiana supone, sin duda, un reconocimiento de que todo documento de cultura lo es, a su vez, de barbarie (Walter Benjamin).

Y, al fin, los bárbaros del Sur regresan y ondean sus banderas “de nieve y trigo” (de Loxa, 1981: 35). Y “ahora aun sin sandalias sus pies son piedra y pueden talonear bárbaramente el vientre de la historia” (de Loxa, *jondos* 6: 57). Pueden abrir un hueco, una zanja por la que “ir con todos a ese territorio común” que, a decir de Olalla Castro, Juan de Loxa pretendía fundar. Esa concepción de la poesía placeta, decía, que desafía la lógica poética a partir de la amalgama y el mestizaje, desde la solidaridad con *los condenados de la tierra* que determina la condición jondista.

Tal vez no un movimiento literario, pero definitivamente sí una literatura en movimiento.

3. La poesía, la música y el silencio

Hemos llegado aquí por un bosque de acero que es estrago.

Nuestros pasos son esos

que pisaron la sangre en las aceras

y a pesar del dolor siguieron avanzando.

Somos carne de mar, espuma en el desierto,

sal en las rejas, peces en el monte,

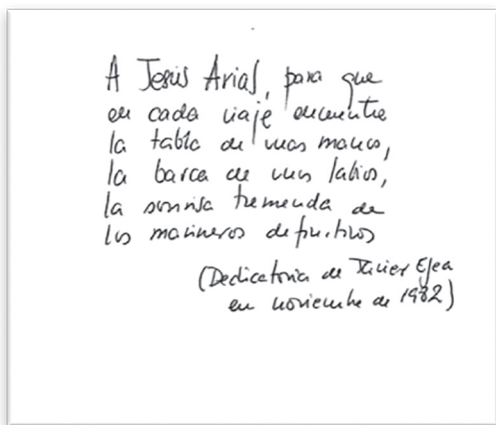
caravana de arena por la nieve.

Somos el hacha limpia que cruza la mañana

a pesar de la niebla, y el alambre de púas y el amor.

Javier Egea, *Réquiem*

#fragmento nº 3: Dedicatoria de Javier Egea reproducida por Jesús Arias⁶



Este hilo bárbaro nos lleva, curiosamente, al todavía llamado Francisco Javier Egea, que también aparece en *jondos* 6.

⁶ Archivo de Jesús Arias

Egea le escribe a Juan de Loxa en una dedicatoria que conocemos gracias a Jairo García Jaramillo: «Ningún bárbaro del Sur / tiene más jonda la frente / ni es más bárbaro que tú» (García Jaramillo, 2017); y se inscribe en este “quebrar el hielo al sur de los espejos” (*jondos* 6: 21) ya que, en este preciso momento, se plantea el “tema” de Andalucía “con la pena jonda del joven que ve los campos desiertos de sus gentes” (Guzmán Simón, 2010: 183). Él mismo en “Por el Sur” declara: “Qué vergüenza la tierra que vende sus veredas / como si no gritaran adentro de los surcos / los hombres, las raíces, la libertad, el sol” (*jondos* 6: 20).

García Jaramillo, que se adentra en *La búsqueda de una poesía materialista en Javier Egea*, hace una primera parada en lo que el propio Javier llamó su “marginalidad rebelde”, la “marginalidad de la taberna” en la que dice “aprendí muchas cosas” (García Jaramillo, 2005: 16):

Ahí está en realidad lo desconcertante: que ese deseo de marginalidad, con todas las contradicciones ideológicas que conlleva, debe ser tenido en cuenta no solo para entender sus inicios poéticos, sino también toda su obra posterior, porque en Egea, como trataremos de mostrar, los vaivenes continuos entre la aceptación sin más de ese horizonte ideológico burgués y el intento de su superación a través del pensamiento marxista marcarán por completo su escritura hasta el final (p. 16).

Desde este deseo de inscribirse en el horizonte ideológico de la marginalidad entiende García Jaramillo también el anuncio que incluye Egea en su primer poemario, *Sereña luz del viento* (1974), en cuya contraportada informa que hay otros tres libros en los que trabaja: “un libro sobre el cante jondo, otro sobre Granada y otro de canciones”. Preguntándose por la fortuna de estos proyectos, el crítico se refiere a *jondos* 6 y comenta:

[...] contra lo que pudiera pensarse los relacionados con el tema del cantante jondo no son los incluidos en el libro colectivo *Jondos 6* que el Seminario de estudios flamencos de la Universidad de Granada publicó al año siguiente: en los que aparecen ahí con su firma puede advertirse en todo caso un leve contagio formal de lo flamenco pero nunca temático (p. 25).

Y es cierto que los poemas de Egea no son en absoluto de “tema” flamenco, solo que, convencida de que no hay ética sin estética (con Rodríguez en el oído, por supuesto), lo que en mi opinión tienen de jondistas estos poemas no es algo que podamos leer desde el esquema forma/tema, sino más bien una lógica de fondo que empuja ya a entender el poema como un campo de batalla en busca de horizonte: “A pesar de la sed, la mina y el expolio / del alambre de púas en la voz” (*jondos 6*: 22).

El Sur que se desborda también en estos poemas de Egea apunta claramente a su necesidad personal de autodeterminación poética. Su siguiente poemario, titulado precisamente *A boca de parir*, el estado de los flamencos junto antes de arrancarse a cantar, no puede describir mejor la situación de Egea, que, a mi entender, está calentando la voz en todos los sentidos, en esa búsqueda que lo lleva, más que a encontrar su propio nombre, a librarse de él. Así lo anuncian sus poemas “Hacia otro mar”, “Para ir naciendo”... hasta llegar a ser el poeta *otro* que bautizó Juan Carlos Rodríguez (1999: 155).

El propio Egea lo deja entrever cuando describe la influencia decisiva de Lorca, “el poeta tocado por el sueño, la luna y el frío”:

Por este laberinto de coincidencias mi sombra se ha extraviado o se ha quedado absorta, de pronto, temblando frente a los espejos. En la fiebre poética, en el dolor de luz, en la constante intuición de la muerte, en la trágica pasión de vivir, nos hemos encontrado a cada paso (Egea, 2015: 103).

La *fiebre poética*, el *dolor de luz*, la *constante intuición de la muerte* y la *trágica pasión de vivir* enmarcan con precisión lo que, en línea con Juan Carlos Rodríguez, vengo llamando conciencia trágica. Y creo que esta cuestión de fondo aporta “cierta unidad” a su poética. Una poética siempre en movimiento (Dvorakova, 2013: 154-164), desde luego, y estructurada, no por azar, en clave musical (p. 179). Se trata de otro signo trágico determinante: frente al silencio de la no expresión, la música como posibilidad o como imposibilidad, pero siempre para producir una moral *otra*, una trayectoria clave de Antonio Machado a Lorca, determinante para *La otra sentimentalidad* y que Egea, que siempre tuvo presente del hecho de que *la poesía es música* (p. 180), reconoce cuando afirma que *Poeta en Nueva York* (también *Sobre los ángeles*) es un libro “incompatible con el capitalismo” (García Jaramillo, 2011: 142).

Ese “rondar las cosas desde otro lado” también será crucial para Jesús Arias, que, como digo, siempre lleva a Lorca al extremo de su decir en un intento constante de practicar las obsesiones lorquianas y cae también por la pendiente de la conciencia trágica. No en vano grita en sus cuadernos “quiero ir a la velocidad de Nietzsche”. También: “busco la voz de Lorca” porque “Lorca me ha roto las palabras” (en materiales inéditos).

De ahí su *Proyecto Omega*, germen del disco del mismo nombre. De ahí también su *Proyecto Eclipse*, iluminado por la última luz lorquiana. Un proyecto desmesurado, “40 canciones que no son canciones sino un solo poema” (inédito), y para el que se planteó el título de *Introducción a la Muerte* porque, sin duda, es ese Lorca el que le fascina, “el gran poeta de la muerte” (Arias, 2018: 54). En la misma dirección, su canción Strummer/Lorca (*El Testamento del Sol*, Universal, 2018), en la que llega a identificar a Lorca con Zaratustra, “El gran Mesías de la montaña”, “mortalmente vivo como tú y yo”. O su poema “La seguriya del hierro”, en la que grita, ante los ojos hundidos de Kubrick o

Shostakovich, “¡dadme la voz de Morente!”, pues sin Morente, sin esa gran voz de las tabernas y las montañas en la poesía de Leonard Cohen, Arias no puede hacer el viaje que pretende. Y es crucial, Jesús Arias no quiere cantar a Lorca, eso ya lo habían hecho otros, incluso el propio Morente (*En la Casa Museo Federico García Lorca de Fuente Vaqueros*, 1990). Lo que Jesús Arias quiere es practicar a Lorca, es sumergirse en las obsesiones lorquianas hasta poder “hundirse tranquilo”, es llevar a Lorca al extremo de su decir y empujarlo para que se asome a su propio abismo y, “con él y en él”, cantar la muerte: objetivarla en su música, de algún modo, aprehenderla en sus canciones.

No solo *Omega*, aunque tal vez sea la obra con la que *casi* lo logra; toda la trayectoria de Jesús Arias está enmarcada en este “cantar la muerte” que fuerza una serie de síntomas evidentes: de la búsqueda insistente de la sonoridad en cualquier parte (alarmas, sirenas, monitores, marcapasos y motores, yunques o detonaciones serán recursos habituales en sus canciones) a la creación de lo que él mismo llamó “alambradas sonoras”; del hallazgo del “contraste trágico”, una necesidad poética con consecuencias musicales, a ese escenario permanentemente en guerra donde todo se mueve irremediabilmente entre el estallido y el silencio. Ciertamente, un *poeta en (tiempos de) conflicto* (Ordoñez, 2018).

Y aquí el gozne sobre el que gira la dialéctica Arias/Egea. Dos poetas en (tiempos de) conflicto, ¿qué duda cabe?, que por lo mismo conciben la poesía como “un pequeño pueblo en armas contra la soledad” (Egea *et al.*, 2023: 35), es decir, como una auténtica operación de rescate.

Curiosamente, Jesús Arias escribe un pequeño reportaje en *El País* a propósito de la publicación de la antología *Contra la Soledad* de Javier Egea (2002). En principio, es solo uno más de los artículos que le dedica al poeta, a su trabajo, a su muerte y a la vida intelectual de la ciudad contra la que ambos “disparan sus flechas”. Sin embargo, algo en este artículo me llamó pode-

rosamente la atención ya desde su título, “El poeta rescatado de su propia muerte” (*El País*, 13/03/2002).

Más allá de la metáfora (es una antología póstuma), incluso más allá de su relación estricta con la poética de Egea —que Arias, a pesar de no tratarse de un ensayo filológico, advierte y sintetiza perfectamente—, al adentrarnos en la materialidad misma de los signos, el poeta rescatado de su propia muerte nos deja ver un síntoma crucial.

Fijémonos. Afirma Rodríguez a propósito precisamente de Javier Egea: “la poesía no es transparente ni directa. Ni siquiera dice nada que no sean huellas, rastros, distorsiones, contradicciones, etc.” (1999: 154). Y, un poco más adelante: “que la palabra no es nunca inocente, que la poesía es siempre ideológica, que la ideología es siempre inconsciente y que el inconsciente no hace otra cosa que trabajarnos y producirnos como explotación y como muerte” (p. 156). Explotación y muerte determinantes, pues inscribirse en esta lucha por transformar la práctica poética, que abordan tanto Jesús Arias como Javier Egea por caminos distintos pero no distantes, supone ya entender el poema como el espacio en el que acontece esa precisa operación de rescate que Arias subraya. Operación que, además, funciona en varios planos; rescate de la palabra poética de su “inocente brillo”, según los versos de Egea. Una palabra que Jesús Arias electrifica y amplifica al máximo. Y, al tiempo, una operación de rescate del poeta de su propia muerte: “Por eso los poemas de Javier Egea no nos hablan sino de ese proceso de transformación. Por eso hablan siempre de la muerte, pero para transformarla en vida” (*ibid.*).

Y aquí la clave. Llamativamente, Juan Carlos Rodríguez nos dice algo casi idéntico a propósito de Lorca: “Lorca da siempre un paso *más allá* en la relación muerte/vida” (1994: 15). E insiste: “siempre hacia la vida a través de la muerte” (*ibid.*). Y, casi en el mismo sentido, Jesús Arias, en un intento de describir la poética lorquiana (y, de hecho, la suya propia), escribe en su poema-

rio *Un jardín contra tu nombre*: “Lo sé: ahora lo sé. / Lorca sólo escribía / cuando quería morirse / y no tenía otro sitio a dónde ir” (2019: 195). Escribir, pues, para escapar de la muerte o para esperarla pero, en cualquier caso, escribir balanceándose siempre en ese movimiento simbólico, desde la muerte hacia la vida. Escribir como respuesta a *la pregunta de las preguntas*, a decir de Lorca, como único rescate posible ante la propia explotación o ante la propia muerte.

Guernica, “sangre de un cuadro en la pared” en Manifiesto Guernika (TNT, DRO, 1983), publicado el mismo año que el manifiesto de *La otra sentimentalidad*, se convierte así en el símbolo máximo de la tragedia para Jesús Arias, otra vía para ir a la vida desde la muerte y, elocuentemente, un espacio decisivo en este lazo Arias/Egea.

Así lo contó Jesús Arias:

En ese tiempo, Javier Egea estaba escribiendo un poema de largo aliento que se iba a llamar “Guernica”. Quería que tuviese como música de fondo el “Réquiem” de Verdi. Me lo leyó una tarde en su casa y me quedé impresionado. Le dije: “Quiero ponerle música a ese poema” (Molina, 2015).

El poema nunca llegó y Arias se ve forzado a probar con textos alternativos hasta el hallazgo: el poema de Pablo Picasso “Sueño y mentira de Franco”, con cuyos gritos construye una canción desoladora que dedica, justamente, a Javier Egea, Luis García Montero y al pueblo de Guernika porque, más allá de la anécdota y del poema prometido, lo fundamental es el punto de cruce de ambas poéticas: el réquiem como condensación poética de la muerte. El de Verdi que Jesús cita, pero sobre todo el Réquiem de Javier Egea, su “libro desconocido” (Sartor, 2011: 125). Un “anti-réquiem” con el que “ensaya una parábola que alienta a los vivos a que honren a sus muertos a través de la lucha unida con-

tra la violencia y la explotación” (García Jaramillo, 2012: 34). Un réquiem que, finalmente, no contiene ningún poema llamado “Guernica” pero sí abre un espacio inequívoco: “Después del bombardeo y la matanza [...] una música rota, una palabra herida, un silencio letal, un viento helado” (Egea, 2012: 281).

Un silencio letal que Jesús Arias reproduce literalmente en su canción, frente al que también se levanta su música rota — una música borrosa, desenfocada, extraña, escribe en su *Réquiem Morente-Mozart* (inédito)—. Una música herida que busca dar voz a las víctimas, que, para Jesús Arias, “son poetas de fuego”. Víctimas cuyo símbolo máximo es Lorca, con el que Javier, Jesús y de algún modo todos los jondistas naufragan en la historia vencida.

Marineros definitivos, le dice Egea a Arias en su dedicatoria, que ya en sí misma viene a ser “la tabla de unas manos”, “la barca de unos labios”, “la sonrisa tremenda...”. Una sonrisa *contra la soledad*, la otra cara del silencio, que deja una pregunta en el aire: ¿podrán la música y la poesía salvar el mundo?

Bibliografía citada

- Alonso Valero, E. (2003). *Solo locos, solo poetas*. Granada: Universidad de Granada.
- Arias, A. (2024). La huella de Lorca o cómo arrojar mil palabras a una imagen. En Hernández, C. y El Torres (2024). *La huella de Lorca*. Barcelona: Norma Editorial.
- Arias, J. (2002). EL poeta rescatado de su propia muerte. En *El País*. 13/03. Obtenido de: https://elpais.com/diario/2002/03/13/andalucia/1015975351_850215.html
- Arias, J. (2018). *Diario(s) de artista. Omega, Mater lux y Los ciegos cabizbajos*. Granada: Universidad de Granada.
- Arias, J. (2019). *Un jardín contra tu nombre*. Granada: Patronato Cultural García Lorca.
- Ávila, R. (1999). *Identidad y tragedia. Nietzsche y la fragmentación del sujeto*. Barcelona: Crítica.
- Badiou, A. (1998). *Nietzsche, filosofía y antifilosofía*. Obtenido de: <https://mercaba.org/SANLUIS/Filosofia/autores/Contempor%C3%A1nea/Nietzsche/Filosofia%20y%20Antifilosofia.pdf>
- Benjamin, W. (2012). *Obra completa*. Libro I, volumen 2. Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser (eds.). Obtenido de <https://ww3.lectulandia.com/book/libro-i-vol-2/>
- Brecht, B. (1984). *El compromiso en la literatura y el arte*. Barcelona: Ediciones Península.
- Castro, O. (2018). La poesía de Juan de Loxa: un acto de resistencia. En J. de Loxa. *Resistir en el margen* (Antolo-

- gía poética). (13-63). Granada: Patronato Cultural Federico García Lorca.
- Daza González, I. y Manzano, I. (2023). El grito en la palabra. Cante jondo, jondismo, política y literatura. En Ordoñez Eslava, P. (coord.). *Lo flamenco liberado: ecos hoy del Concurso de Cante Jondo de Granada*. (197-222). Granada: Universidad de Granada.
- De Loxa, J. (1971). *Las aventuras de los...¡bang!*. Jaén: Diego Sánchez del Real.
- De Loxa, J. (1980). *...Y lo que quea por cantar*. Córdoba: Ediciones Demófilo.
- Dvorakova, P. (2014). *Sobre silencios y soledades: la influencia de Jaime Gil de Biedma y Cesare Pavese en la poesía de Javier Egea* [Tesis doctoral]. Granada: Universidad de Granada.
- Egea, J. (2002). *Contra la soledad*. Barcelona: DVD ediciones.
- Egea, J. (2011). *Poesía completa. Volumen I*. J. L. Alcántara y J. A. Hernández (eds.). Madrid: Bartleby.
- Egea, J. (2012). *Poesía completa. Volumen II*. J. L. Alcántara y J. A. Hernández (eds.). Madrid: Bartleby.
- Egea, J. (2015). *Taller del autor (1969-1999)*. J. L. Alcántara y J. A. Hernández (eds.). Madrid: Bartleby.
- Egea, J.; García Montero, L. y Salvador, A. (2023) *La otra sentimentalidad. Antología*. Málaga: Elenvés.
- Enríquez del Árbol, E. y Olalla Real, A. (1993). Maruja Mallo, entre la tradición y la vanguardia, *Cuadernos Hispanoamericanos*. Nº514-515. Abril-mayo. 1993. pp. 293-300.
- García, M. Á. (2012). *Melancolía vertebrada. La tristeza andaluza del modernismo a la vanguardia*. Barcelona: Anthropos.
- García, M. Á. (2016). *Cartografías del compromiso. Vanguardia e ideología en los poetas del 27*. Barcelona: Calambur editorial.

- García, M. Á. (2018). *Los compromisos de la joven literatura*. Barcelona: Anthropos.
- García Jaramillo, J. (2005). *La búsqueda de una poesía materialista en Javier Egea*. Granada: ICILE.
- García Jaramillo, J. (2011). *La poesía de Javier Egea*. Granada: Zumaya.
- García Jaramillo, J. (2012). El poeta recobrado. En J. Egea. *Poesía completa. Volumen II*. (7-43). Madrid: Bartleby.
- García Jaramillo, J. (2017). Cascabeles contra el lobo represor. En *El secreto del olivo*. Obtenido de: <https://secretolivo.com/index.php/2017/12/16/juan-de-loxa-cascabeles-contra-lobo-represor/>
- García Lorca, F. (1989). *Poesía 2. Obras II*. Ed. M. García-Posada. Madrid: Akal.
- García Lorca, F. (1994). *Prosa I. Obras IV*. Ed. de M. García – Posada. Madrid: Akal.
- García Lorca, F. (2018). *Juego y teoría del duende*. Estudio y edición crítica anotada de J. J. León; prólogo de A. Soria Olmedo. Sevilla: Athenaica Ediciones Universitarias.
- García Lorca, F. (2020). *Tierra y Luna; Un poeta en Nueva York (conferencia-recital)*. Logroño: Ediciones 4 de agosto.
- García Montero, L. (1982). De Granada y sus poetas I. *Olvidos de Granada* 1. p. 10.
- García Montero, L. (2017). El romancero de García Lorca. En F. García Lorca, *Romancero gitano; Poema del cante jondo*. Madrid: Visor.
- García-Posada, M. (2004). *Las tradiciones poéticas andaluzas*. Teoría y práctica. Sevilla: Fundación José Manuel Lara.
- González Lucini, F. (2004). *De la memoria contra el olvido. Manifiesto Canción del Sur*. Madrid: Junta de Andalucía.
- Guzmán Simón, F. (2009). “Teoría y práctica del jondismo en Granada (1967-1975): una poética de ‘lo jondo’ en Juan

de Loxa". *Entre Ríos. Revista de Arte y Letras*, núm. 10. pp. 98-109.

Guzmán Simón, F. (2010). *Granada y la revolución 70: poetas y poéticas de la revista "Poesía 70" (1968-1970)*. Granada: Comares.

Koppenfels, M. Von (2007). *Introducción a la muerte. La poesía neoyorkina de Lorca y el duelo de la lírica moderna*. Kassel: Edition Reichenberger.

Maurer, C. (2000). *Federico García Lorca y su arquitectura del cante jondo*. Granada: Comares.

Molina, J. (2015). El creador contra los elementos. En *Música para Psicocamaleones*. Obtenido de: <http://psicocamaleones.blogspot.com/2015/12/entrevista-jesus-arias.html>

Ordoñez Eslava, P. "They will be coming, nice and new and smart!". Jesús Arias o el artista en (tiempos de) conflicto. En J. Arias. (2018). *Diario(s) de artista. Omega, Mater lux y Los cielos cabizbajos*. Granada: Universidad de Granada.

Rodríguez, J. C. (1980). Poesía de la miseria/Miseria de la poesía. En *Lecturas del 27*. (335-375). Granada: Universidad de Granada.

Rodríguez, J. C. (1990). La última muerte de Althusser. En *Cultura 2000 (Granada 2000)*. 3/11.

Rodríguez, J. C. (1994). *Lorca y el sentido. Un inconsciente para una historia*. Madrid: Akal.

Rodríguez, J. C. (1999). *Dichos y escritos*. Madrid: Hiperión.

Rodríguez, J. C. (2000). Lorca: temas y variaciones en torno a la conciencia trágica. En A. Soria Olmedo, M. J. Sánchez-Montes y J. Varo Zafra (coords.). *Federico García Lorca. Clásico y moderno (1898-1998)*. (158-176). Granada: Diputación de Granada.

Rodríguez, J. C. (2002). *De qué hablamos cuando hablamos de literatura*. Granada: Comares.

Rodríguez, J. C. (2011). Tres diálogos con la negatividad (a partir de Lorca y Freud). En R. Sánchez García y R. Martínez

- López (eds.). *Literatura y compromiso. Federico García Lorca y Miguel Hernández*. (11-25). Madrid: Visor.
- Rodríguez, J. C. (2013). *De qué hablamos cuando hablamos de marxismo*. Madrid: Akal.
- Romero Esteo, M. (1972). Juan de Loxa o el sentimiento trágico todo vestido de tebeos y tarjeta postal. *Nuevo Diario*, CCLXIV. Obtenido de: <http://www.juandeloxa.com/fotos/libros-loxa-lasaventuras-critica-g.jpg>
- Sartor, E. (2011). “*Réquiem*, un poemario inédito de Javier Egea”. *Revista Letral*. Núm. 7. pp. 124-137.
- VV.AA. (1975). *jondos 6*. Granada: Seminario de Estudios Flamencos-Universidad de Granada.

