

## Temas y variaciones de la conciencia trágica: Jesús Arias y Javier Egea<sup>1</sup>

Topics and Variations of the Tragic Consciousness:  
Jesús Arias & Javier Egea

ISABEL DAZA GONZÁLEZ

Universidad de Granada

España

isabeldaza@correo.ugr.es

(Recibido: 26-01-2024;  
aceptado: 14-04-2024)

**Resumen.** Aceptando que todo discurso crítico es una aproximación, este artículo se acerca a la obra del artista Jesús Arias, reconocido periodista, músico y compositor excepcional y, como trato de exponer, en todo y ante todo, poeta. Una tarea necesaria por cuanto se trata de un poeta que ni siquiera ha sido asumido como tal y cuya obra aparece disgregada en multitud de elementos diversos y heterogéneos (diarios, cuadernos de trabajo, libros de poemas, canciones, ensayos de diversa índole). Un conjunto complejo que, en una línea althusseriana, cobra forma y adquiere unidad al rastrear las huellas del espesor inconsciente que lo trama para contribuir –es el valor real de la crítica a decir de Juan Carlos Rodríguez– al conocimiento objetivo de su obra, a su funcionamiento a la vez consciente e inconsciente y al modo en el que su poética se entrelaza con otras voces fundamentales de su escena como la del poeta Javier Egea a partir de lo que se ha denominado conciencia trágica que ambos heredan de García Lorca.

**Palabras clave:** música; poesía; conciencia trágica; Javier Egea; Jesús Arias.

**Abstract.** Accepting that all critical discourse is an approximation, this article approaches the work of the artist Jesús Arias, a renowned journalist, exceptional musician and composer and, as seen in this paper, first and foremost a poet. This is an imperative task since he is a poet who has not even been recognised as such, and whose work appears dispersed in a multitude of diverse and heterogeneous elements (diaries, workbooks, books of poems, songs, essays). A complex whole which, in an Althusserian line, takes shape and acquires unity by tracking down the traces of the unconscious density that weaves it together to contribute –this is the real value of criticism, according to Juan Carlos Rodríguez– to the objective knowledge of his work, to its conscious and unconscious functioning and to the way in which his poetics intertwines with other fundamental voices of his scene, such as that of the poet Javier Egea, based on what has been called tragic consciousness, which they both inherit from Federico García Lorca.

**Keywords:** music; poetry; tragic consciousness; Javier Egea; Jesús Arias.

<sup>1</sup> Para citar este artículo: Daza González, Isabel (2024). Temas y variaciones de la conciencia trágica: Jesús Arias y Javier Egea. *Álabe* 30. DOI: 10.25115/álabe30.9694

## I. El poeta rescatado de su propia muerte

*-Yo me arrojé al vacío/ desde una estrella muerta/ y ya no tengo miedo de morir.*

Javier Egea

### I.I. “Hacer Jesús”

El 13 de marzo de 2002, Jesús Arias Solana (1963-2015) publica en *El País* un reportaje titulado “El poeta rescatado de su propia muerte” a propósito de la publicación de la antología *Contra la Soledad* (2002) de Javier Egea (1952-1999). Será tan sólo uno de los bastantes escritos que Jesús Arias brinde al poeta granadino, uno de los muchos que dedica a la poesía en Granada y a la vida cultural de una ciudad que, para Jesús Arias, como se ha dicho de Javier Egea, fue “más que un lugar, un mundo” (Ruiz Pérez, 2002: 7).

En esos años, Jesús Arias trabaja como corresponsal para *El País*. Desde sus páginas informará también de la muerte del poeta unos años antes. Más tarde, formará parte de la redacción de *Granada Hoy* y escribirá después para *El Independiente de Granada*, además de colaborar desde sus inicios con otras publicaciones como la necesaria *Ovidios de Granada*. Así, no es de extrañar que cubra la aparición de la citada antología de Javier Egea. Y, sin embargo, algo en este artículo, ya desde el título, no deja de llamar la atención. 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* levanta la cortina (no es gratuita la alusión lorquiana) para dejarnos ver un síntoma crucial en la poética de Jesús Arias. Pues, como intentaré explicar, Jesús Arias, reconocido periodista, músico y compositor fue, ante todo, poeta. Un poeta, además, para quien la poesía fue una forma de vida, sin duda, pero también y sobre todo, una forma de escapar de la muerte o de esperarla, la base de su conciencia trágica.

Poeta no sólo por ser consciente de la necesidad de nutrir de buenas letras, “buenos versos” los llamaba él, el cancionero bastante resentido de su escena. Ni únicamente por crear, a la luz de Mariano Maresca y junto a Luis García Montero, el “primer poema del rock” (Arias, 2014) musicando las “Coplas a la muerte de su colega” para el proyecto *Rimado de Ciudad* (Ayuntamiento de Granada, 1983). Tampoco porque en su primer disco, *Manifiesto Guernika* (DRO, 1983), abra ya un fructífero diálogo con Federico García Lorca y con Pablo Picasso. Ni siquiera por su estudio sobre el poema “Omega” de Lorca (Arias, 2018), germen del disco del mismo nombre, y todos los descubrimientos poéticos que encierra. Ni por la talla de la *cantata para coro y cantaora flamenca, Mater Lux* (2015), escrita en latín y estrenada poco antes de su muerte. O por el valor de su obra póstuma; el poema sinfónico *Los cielos cabizbajos* (Montgrí, 2019) y el poemario titulado *Un jardín contra tu nombre* (Arias, 2019). E, incluso, no porque se inicie en los caminos del

arte precisamente escribiendo y autoeditando su poesía (*Sueños inacabados, Vagabundo de media noche, Himno, Esther*)<sup>2</sup> cuando era tan sólo un adolescente. Poeta, en suma, no por escribir poesía aunque nunca dejó de hacerlo, sino por hacer de su vida un acto poético y de su poesía un auténtico derroche vital. Un vitalismo que hereda tanto de Nietzsche como de los Sex Pistols o The Clash, muy evidente en sus primeros escritos, propio de la actitud punk que adopta junto a su banda, TNT, y que, en última instancia, determina su mirada hasta el último de sus trabajos haciendo de Jesús Arias un animal poético en el mismo sentido que Enríquez de Árbol define a Javier Egea, al fin: “gente devorada por el verbo” (2006: 204).

La poesía no es una de sus facetas, penetra completamente su decir con el que, además, se inscribe en una particular estela de raíz lorquiana que se desenvuelve como conciencia trágica en la misma línea que señala Juan Carlos Rodríguez (2002: 483-512) al desentrañar la poética de Lorca. Una conciencia trágica, en absoluto reñida con su vitalismo, más bien, la otra cara de su “hambre de vida” (de Nietzsche a Lorca) que lo empuja a una serie de hallazgos fundamentales que marcarán profundamente su escritura: de la necesaria confluencia entre música y poesía para situarse como artista e intentar abrir un nuevo horizonte de expectativas que dialogue con su tiempo a su particular modo de encarar la lucha por la (libertad de) expresión en cualquier escena. De la búsqueda obsesiva de la sonoridad en cualquier parte (alarmas, sirenas, monitores, marcapasos y motores, yunque o detonaciones serán recursos habituales en sus canciones) a lo que podríamos llamar una “poética agónica”, una “poesía de la fase terminal”, que nos sitúa siempre ante el abismo para obligarnos a mirar de cara a la muerte (tal vez, eso sí, en un intento de salvar la vida). De la amalgama de discursos y la hibridación de saberes a una intertextualidad extrema, por así decir, que impide leer su obra sin establecer un diálogo profundo con un conjunto de voces que llegan a tener vida propia en su escritura. Esos artistas “boceto”, “canon”, apenas “una fórmula”, a su decir: “una especie de juego de mecano con el que todo el mundo puede jugar, coger piezas de aquí y de allí, ensamblarlas, divertirse o entristecerse. Mozart, como Picasso o García Lorca pertenecen a ese género” (*Réquiem Mozart/Morente*, inédito). Con ellos construye su propio entramado poético.

Tal vez por esta idea de juego, él mismo se sitúa fuera de la norma literaria establecida. Resulta sorprendente que, a finales de 1982, cuando tras un concierto de TNT, Mariano Maresca, que ya está prefigurando *Rimado de ciudad*, lo pone en contacto con algunos amigos poetas, Arias deje constancia de la impresión que le produjo tal encuentro en estos términos:

Fue así como conoceríamos a nuestros ‘hermanos mayores’: Javier Egea, Juan Vida, Luis García Montero, Álvaro Salvador y Antonio Muñoz Molina. Para nosotros conocer a un poeta vivo en ejercicio resultó lo más fascinante del mundo. Nos cambió el ‘chip’ cultural (Arias, 2014).

<sup>2</sup> Libros hoy inéditos a los que hay que sumar un buen número de poemas sueltos, poemarios inacabados, comentarios del autor sobre su poética, guiones cinematográficos y radiofónicos, obras de teatro, proyectos de novelas, cuentos y relatos breves, ensayos filosóficos y un buen número de reflexiones más o menos teóricas en torno al vínculo música/poesía. Material que he podido consultar gracias a la generosidad de la familia Arias Solana.

Sorprende pues, en este momento crucial, Jesús Arias ya había escrito y diseñado sus primeros poemarios (1979-1981), había mantenido correspondencia sobre su hacer poético con Mariano Maresca entre otros y otras (archivo Jesús Arias). Con la recién formada TNT, ensaya lo que él mismo llamó “punk poético” y, a pesar de su juventud, es posible afirmar que “no desde entonces sino ya entonces encaja perfectamente en esa definición: un poeta vivo. Profundamente vivo y profundamente poeta” (Daza, 2019: 30).

Un poeta vivo, pues, en el más nietzscheano de los sentidos: “Yo escribo mis poesías porque son mías/ y se llaman como yo”, nos dice en su primer poemario, el primero del que tenemos constancia, titulado sintomáticamente *Sueños inacabados* (inédito, 1979). Una larga elegía tras la pérdida de un amigo a quien la muerte impide acabar sus sueños que, de otro lado, y esta es la clave en Jesús Arias, sólo pueden ser inacabados porque, al convertirlos en poemas, el poeta los rescata de su propia muerte dándoles continuidad, consiguiendo que no puedan acabar, que sean ya por siempre inacabados. Al fin y al cabo, como veremos, para Arias la poesía da cuerpo a lo que falta, materializa ese vacío. Sólo en ese sentido es posible entender otro verso fuerte de voluntarismo poético: “No trato de hacer poesía/ sino de hacer/ Jesús” con el que abre su *Vagabundo de media noche* (inédito, 1979-1980), evidentemente emparentado con la filosofía de mediodía de Zarathustra, con toda su carga de rebeldía y rechazo. Y, sólo un año más tarde, entre un grupo de poemas sueltos fechados en 1981 e igualmente inéditos, añade: “Yo no escribo versos/ sino palabras nacidas de mi sangre” en un poema en cuyo título advierte: “Yo no soy poeta”. Una negación que sólo se puede entender como una afirmación plena de su poética pues si “hacer Jesús” entraña tanto la imposibilidad de decir yo como la necesidad de construir ese yo en el poema, una imagen obsesiva en todos sus versos, “Yo no soy poeta” apunta a su auténtica razón de ser, esas palabras nacidas de su sangre –“En esta hora/ sangre por las palabras es la norma” (Egea, 2011: 133)– con las que nos desvela el carácter inevitablemente trágico de su poesía.

## 1.2. Una elegía humilde

En cualquier caso, en los albores de 1983, como él mismo afirma, el encuentro con los de *La otra sentimentalidad* (Egea; Montero y Salvador, 2023) en el momento justo en el que estos están buscando una poesía *radicalmente* distinta capaz de romper con lo que se ha dado en llamar el *mito de la palabra poética* (Rodríguez, 1999 y García Jaramillo, 2011), momento, de otro lado, en el que la escena musical, también ávida de rupturas, ensaya lenguajes nuevos (KGB o Diseño Corbusier, como ejemplos significativos), supondrá sin duda un acontecimiento, una irrupción que anuncia un porvenir en el sentido lacaniano, ese cambio de “chip cultural” decisivo.

El maxi-single *Rimado de ciudad*, un proyecto de “origen anecdotico y raíz profunda” a decir de García Montero (2018; 2023), fruto de este primer encuentro, será más tarde considerado por Jesús Arias como un disco “extemporáneo y difícil”, “frágil y roto” (Arias, 2014). No obstante, “cada imperfección genera sus propias realidades” (García Montero, 2014) y, no sólo “marcó un hito en las colaboraciones entre poetas, diseñado-

res y músicos de la ciudad” (Arias, 2007), sobre todo, se conformó, en palabras de Jesús Arias, como “una puerta abierta hacia otras cosas”, “el germen de algo”, “la semilla en el campo contrario” (Arias, 2014).

Las “Coplas a la muerte de su colega” con las que García Montero, asumiendo el modelo de Jorge Manrique, sometía a examen la ciudad coeva a partir de la muerte de “un colega” como figura arquetípica de la movida, se convierten en Jesús Arias en una vía para llegar mucho más allá. Un terreno propicio para encontrarse como artista e indagar en las posibilidades de la poesía para la escena punk. Es decir, indagar en lo imposible del lenguaje de la poesía y lo imposible del lenguaje de la música –¿qué otra cosa es el punk?– *okupando* las coplas, es decir, dándoles una nueva vuelta de tuerca en un intento, además, de “convertir la mítica *Granada, la bella* de Ángel Ganivet en *Granada, la herida*, de los años ochenta” (Arias, 2014).

Un ambiente de cierta libertad experimental con la que superar el horizonte ideológico del provincianismo (García Montero 1982a; 1982b) que favorece que García Montero quiera escuchar a Jorge Manrique entre guitarras eléctricas y que Jesús Arias asuma el reto de construir una canción demoledora sobre el esquema formal de la tradición poética o que su banda, TNT, se convierta en el medio para lanzar esta poesía, hija de la experiencia urbana, *radikalmente* a la calle. Otro giro curioso pues, si ya la toman embadurnada de la sucia prosa de la vida propia del horizonte de expectativas en el que aún se movía esa otra *sentimentalidad*, “una época donde el porvenir estaba en su sitio” (García Montero, 2009: 26), con TNT se hunde en el desencanto propio de una juventud que, cantan en *Manifiesto Guernika*, ya se sabe “Sin futuro” y, empezando a darse cuenta de que *el porvenir tarda demasiado* (de Althusser a Ángeles Mora), se sitúa ya en el horizonte de lo imposible.

Tal vez, por ello, el carácter narrativo de la canción que, fiel a la última parte del poema, pasa los 11 minutos de duración. Sin duda, de ahí su carácter particularmente explosivo pues, al fin, era el lema de TNT: “Granada es la única ciudad del mundo con nombre de bomba” (TNT, fancine) y, en línea con los fundamentos ideológicos del punk, Jesús Arias empieza ya a buscar encarecidamente el modo de liberar esa energía, violenta y abruptamente, a partir de un desbordamiento absoluto del lenguaje poético y musical para desestabilizar, al menos intentarlo, el relato dominante, de algún modo, robado a la tradición (Cfr. Santamaría, 2022: 149).

Así, construyen una suerte de ópera punk (Giménez Rodríguez, 2023: 182), una *elegía humilde* para Granada, con la que acaban enterrando, además, el punk-rock pretendidamente desideologizado de la *Movida* al llevar a escena un poema que, a su vez, intenta plantear que toda la poesía es una puesta en escena, un truco: “mentira –en el sentido más teatral del término”, dirá García Montero (2023b: 25). Una construcción ideológica al margen del utilitarismo social del lenguaje que obliga a los poetas a apostar por la poesía (la literatura, el arte) como forma de vida. Una voluntad de ser poeta que también Jesús Arias asume pues, como nos dejan ver sus cuadernos de trabajo, es ya plenamente consciente de que para hacer un punk realmente subversivo hay que armarse

con un cuerpo poético que a su vez sea capaz de quitarse las viejas y conocidas pantuflas (Nietzsche, 2005: 13), capaz de cuestionar la realidad sin necesidad de canalizar el descontento, es más, derrochándolo, incluso, provocándolo. Capaz, al fin, de mirar de cara a la Historia y denunciar a los canallas. Ese añadido final, a modo de conclusión (Giménez Rodríguez, 2023: 181), en el que se concreta el desgarro punk de TNT.

La disonancia conduce al descubrimiento (Santamaría, 2022: 21). La distorsión y el ruido, los rasgueos incómodos, el grito *canalla*, como la noche de Egea, no sólo resultan irrenunciables desde el horizonte subjetivo de Jesús Arias, sitúan al poema en otra encrucijada donde el tono elegíaco ya no es una parodia sino un acto de desesperación, casi un grito de auxilio. Y, desde luego, resultarán cruciales para hacer que estallen los sentidos del verso, para que podamos oír ese bullir de contradicciones y quiebras, para llevarlo todo al límite porque, como es sabido, el límite es el sentido (Rodríguez, 1994).

Como 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). Justamente, este convencimiento lanzará a Egea, en esta misma coyuntura, más que a la conquista de su propio nombre, al desafío de perderlo en su *búsqueda de una poesía materialista* (García Jaramillo, 2011) y hasta la ruptura que supone llegar a ser un poeta *otro* (Rodríguez, 1999: 151-157). Un proceso de transformación, de producción de conciencia, un “hacer Javier”, en el que se asume 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 una auténtica operación de rescate. Operación que, además, funciona en varios planos; rescate de la palabra poética de su “inocente brillo”, según los versos de Egea. Una palabra que, como digo, 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” (ibidem). Curiosamente, 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” (ibidem). 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 poemario *Un jardín contra tu nombre*<sup>3</sup>: “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. En cualquier caso, escribir balanceándose siempre en ese movimiento simbólico: desde la muerte hacia a vida.

<sup>3</sup> *Un jardín contra tu nombre* (Arias, 2019) fue publicado póstumamente por iniciativa del Museo Casa Natal Federico García Lorca y en homenaje a Juan de Loza, director del museo entre 1986 y 2003, que había conservado el manuscrito que le entregó en mano el mismo Jesús Arias. Los poemas que recoge, según se indica en el mismo manuscrito, fueron redactados entre 1992 y 1997.

Como Javier Egea, que se encuentra con Lorca a través de “un laberinto de coincidencias” (Egea, 2015: 96-103) y que, en su lucha contra la simbología poética establecida, y a partir de lo que Juan Carlos Rodríguez llamará “lorquismo secado” (2010: 10), condensa la latencia de la muerte definiendo también esta trayectoria marcada por “esa fe excesiva en la poesía” a la que se refiere Maresca (Peregrina, 2004: 40). Como Jesús Arias, que observa atentamente al “gran poeta de la muerte” (Arias, 2018: 39) y cuyo itinerario resulta inseparable de esta precisa concepción de la poesía, de la música, del arte y la cultura en general, como tabla de salvación. Guernica (ciudad y cuadro), “Omega” o el propio Lorca, continuamente rescatado en la obra de Arias, adquieren el valor de símbolos concretos de su conciencia trágica, de su ser poeta como única respuesta a *la pregunta de las preguntas*, como único rescate posible ante la propia muerte.

## 2. Cantar la muerte

*-Yo estoy rodeado de muerte, ¿sabes? Canto eso.*

Federico García Lorca

### 2.1. Lorca *is in the air*

Lorca [...] al simbolizar desde el franquismo una de las más importantes vías de escape de la ideología literaria oficial, tuvo una gran influencia en los que querían iniciarse en la poesía desde los *márgenes*, cuales quiera que estos fuesen, y obviamente mucho más en la ciudad de Granada (García Jaramillo, 2011: 40).

García Montero confiesa haber llegado a la poesía movido por la atmósfera legendaria de García Lorca (p. 41). Álvaro Salvador, fundador de *Tragaluz*, donde comienza a publicar Javier Egea, y también adscrito a *La otra sentimentalidad*, lo reconoce en sus primeros escarceos poéticos (ibidem). En paralelo, el programa radiofónico *Poesía 70* se despliega en una “inquieta y oxigenante” (Romero Esteo, 1972) publicación homónima, “que a partir de diciembre de 1968 pasará a convertirse en una de las revistas más importantes de la historia reciente de la poesía andaluza” (García Montero, 1982b:14). Con vocación de *Gallo*, según declaran en el número cero, *Poesía 70* nace con ganas de celebrar el 70 aniversario del nacimiento del poeta y, en su línea, con ánimo de poner los relojes de la cultura andaluza a la hora del mundo (Romero Esteo, 1972). Aunque, como es sabido, la censura frustró sus aspiraciones y su número 4, *Poetas andaluces de ahora* (que incluía poemas de Egea) no llegó a ver la luz. Juan de Loza, creador del sello, impulsor al tiempo del movimiento de profunda raíz lorquiana *Manifiesto Canción del Sur* y, más tarde, fundador y director de la Casa-Museo de su amigo Federico, revindica en cientos de actos y homenajes, en nuevas publicaciones como el *Despeñaperro andaluz* y,

sobre todo, en su propia poesía, al Lorca *jondista* (lo había llamado así Zuloaga) que se dibuja a sí mismo en la conferencia-recital sobre el *Romancero Gitano*. Un Lorca jondo y vanguardista (del cubismo de su *Romancero* al “surrealismo mágico” de *Poeta en Nueva York*), paradójicamente, empapado de *granadinismo seco* y enraizado en los “topoi” del primitivismo y lo exótico que tanto se dieron en las vanguardias (Rodríguez, 2011: 12). Un *bárbaro del Sur* que regresa a la poesía de Juan de Loza para resistir, como Jesús Arias o Javier Egea, consciente y dolorosamente al margen (Castro, 2015).

En línea con W. H. Auden, que tanto Dvorakova (2014) como García Jaramillo (2011) recuperan para explicar los “momentos” de la poesía de Egea, podemos decir que Lorca se ofrece sin duda como el modelo concreto que imitan los jóvenes poetas granadinos; sólo que, a mi modo de ver, el “caso Lorca” es mucho más complejo. En primer lugar, porque el Lorca que flotaba en el ambiente, por así decir, era un Lorca estancado, tan emponzoñado como el agua oscura de la última poesía de Egea, el agua negra que bebe del propio Lorca (Dvorakova, 2014: 361). Un Lorca al que el populismo franquista había tomado entre los muchos símbolos expliados a la cultura popular y, precisamente, por su relación con esos símbolos (del romancero al cante jondo o a las canciones populares españolas). Por ello, la recuperación de Lorca, el rescate de su propia muerte, se convierte en una cuestión fundamental para este nuevo proceso de depuración o renovación de la poesía andaluza que “en el aire enrojecido de mayo” (del 68) parece estar dispuesta a devolverle a la ciudad su “confortable tradición de escándalo” (García Montero, 1982b: 14) y a hacerlo con un sesgo profunda e inevitablemente lorquiano.

En este sentido, advierte García Montero desde *Olvidos de Granada*, la ejecución de Lorca “supuso un trauma, un retroceso importante, pero no un vacío, como se nos ha querido explicar” (1982a: 10) porque *ellos, los asesinos* (de Cernuda a Egea) se encargaron de llenarlo con su propia ideología cultural “haciéndolo participe de una alegría falsa, desdibujada, llena de atractivo turístico” (ibidem). Una *alegría falsa, desdibujada*, propia de la Andalucía de postal que ya habían exportado los costumbristas y románticos (García, 2012: 133); sólo que la Andalucía de Lorca no es la de los Quintero sino la de Soledad Montoya y la Sibila, “la de la pena negra”, “la del cante jondo, la de la música de Falla (*El amor brujo*)” (García-Posada, 2004: 27). Como advierte Miguel Ángel García: “La identidad andaluza que Lorca construye desde 1921, con el *Poema del cante jondo*, se halla fuera de todo folclorismo y pintoresquismo” (García, 2018: 66). Su poética fronteriza entre la tradición y la vanguardia, entre lo culto y lo popular, entre música y poesía “modela el paso de la Andalucía triste de los modernistas a una Andalucía trágica [...] sujetada a una nueva lógica formal y metafórica” (García, 2013: 349). De ahí, lo desdibujado de su alegría, lo borroso del retrato, lo traumático del caso porque la conciencia trágica lorquiana, *eso* que se intentó borrar, no es sino el nervio central de su escritura; el modo en el que el poeta se inscribe en la modernidad y el verdadero duelo de su lírica (Koppenfels, 2007). 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 (Ávila, 1999; Badiou, 1998). Admitir pues lo imposible del nombre

propio, la extrañeza (“qué raro que me llame Federico” escribe Lorca), el desajuste, la fragmentación, el desagarro “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.

En puridad, si el proceso de renovación de la poesía andaluza exigía volver a Lorca, el rescate del poeta tenía que pasar inevitablemente por recuperar su dimensión trágica para reelaborar desde ahí el vínculo con los símbolos de la cultura popular e imaginar, al fin, una Andalucía si no *libre* (como imaginó Blas Infante), al menos sí capaz de autodeterminarse política y poéticamente. En esta problemática se inscribe *jondos 6* (1975). Un libro colectivo de larguísimo aliento lorquiano surgido de esta necesidad de renovación, reconocimiento y autodeterminación de la poesía andaluza (Daza, 2022: 16) y en el que, junto a Juan de Loxa y José Heredia Maya (antólogos y antologados), Rafael Guillén y Ladrón de Guevara (como el pasado coetáneo) y Miguel Burgos Unica, cantaor conocido como “el Cele”, aparece el todavía llamado Francisco Javier Egea. El poeta, que ya había anunciado “un libro sobre el Cante Jondo, otro sobre Granada y otro de canciones” en la contraportada de su primer poemario, *Serena luz del viento* (1974), incluye en *jondos 6*, donde el jondismo poético despliega sus alas, unos poemas que, finalmente, formarán parte de *A boca de parir* (1976). Un libro de “transición” (Dvorakova, 2014: 157) y, en mi opinión, fruto de su propia necesidad de autodeterminación personal y poética. Desde luego, aún producido desde el “horizonte de la marginalidad” (García Jaramillo, 2011: 37-55) y, por lo mismo, aún deudor de la imagen de la palabra poética como “rito social” (Rodríguez, 1999: 155) pero, como *jondos 6*, en pie contra la simbología poética, en lucha, incluso, contra los mecanismos de poder que entraña el propio lenguaje pues, como apunta Romero Esteo, el séptimo jondo de *jondos 6*, en su antiacadémica introducción, el jondo es “antipoesía, repeluzno y mal aliento de boca, y no precisamente poesía” (p. 35). E, insiste, “el jondo o la no-retórica” porque “el jondo es el raigón” y, precisamente, “el raigón de la Andalucía trágica. De la Andalucía indómita en profundidad. De la Andalucía no doméstica, no domesticada. De la Andalucía cruda y peluda” (p. 25). Y Egea, que está calentando la voz en todos los sentidos, parte de “la pena jonda del joven que ve los campos desiertos” (Guzmán Simón, 2010: 183) para empezar a despojar la palabra poética de su lógica metafísica tendiendo, como él mismo relataría en su *Poética*, “su cuerpo sobre las escombreras” (Egea et al., 2023: 35) como un paso necesario en su búsqueda de un lenguaje materialista con el que intervenir la realidad (Castro, 2009: 47).

## 2.2. Arias/Egea

El propio Egea 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).  
[cursiva mía]

Las palabras de Egea enmarcan con precisión lo que vengo llamando conciencia trágica. Toda su poesía nos hace mirar a Lorca pero, ante todo, esta cuestión de fondo, su conciencia trágica, aporta cierta unidad a su poética; desde su noche romántica y la marginalidad rebelde (García Jaramillo, 2011) al erotismo vital como escritura del cuerpo de *Serena luz del viento* (Soria Olmedo, 2004: 105); desde la búsqueda de su autodeterminación poética en *A boca de parir*; como decía, a la desolación y la masacre de libros como *Argentina 78* o su póstumo *Réquiem*; del intento de superación del horizonte ideológico burgués a través del pensamiento marxista en *Tropp Mare, Paseo de los tristes* o en ese extraño sueño que viene a ser *Raro de Luna* a su *Otro Romanticismo* que Torres Salinas describe, precisamente, como “lo que queda del amor después de la muerte” (2010: 18).

Una poética siempre en movimiento (Dvorakova, 2014: 154-164) y estructurada, no por azar, en clave musical (Dvorakova, 2014: 179; Torres Salinas, 2023: 189), otro signo trágico determinante: frente al silencio de la no expresión, la música como posibilidad e, incluso, como imposibilidad, pero siempre, como en Lorca, “no como algo que acompaña desde fuera, sino como algo que habita en el interior” (Rodríguez, 2002: 485). Una música que invade el signo poético para producir una moral *otra*, la clave de Antonio Machado a Lorca (Rodríguez 1994: 41), determinante para *La otra sentimentalidad* y que Egea, que siempre tuvo presente el hecho de que “la poesía es música” (Dvorakova, 2014: 180), reconoce cuando afirma que *Poeta en Nueva York*, también *Sobre los ángeles*: “son dos libros incompatibles con el capitalismo” (García Jaramillo, 2011: 142), adelantándose así a las más recientes teorías sobre el texto neoyorkino (García, 2024: 253).

Jesús Arias, que llega a Lorca *con unas violetas*, es decir, a través de un poema de *El jardín extranjero* de García Montero, supone otra variación del mismo tema.

En 1983, se publica también su manifiesto, *Manifiesto Guernika*, el primer disco de la banda considerada pionera del punk que ya Arias define como “antipunk” precisamente por la importancia radical de la poesía en su trabajo. En el álbum incluyen la canción finalmente titulada “El jardín extranjero”, cuya melodía Arias había empezado a componer mucho antes, a su decir, tras recibir la noticia de la muerte de un conocido. Ante el impacto: “Pensé ese día que tenía que hacer música para alguien que había muerto” (Jürgen, 2018). No deja de ser llamativo pues *una muerte* es también el motor de su primera poesía, la materia de sus *Sueños inacabados*. En cualquier caso, unos años después, llegará el libro de García Montero y “hubo un poema que me acuchilló directamente el corazón. Se llamaba «A Federico, con unas violetas»” (ibidem). Así, retoma su antigua melodía y, a partir del verso “Aquí, / tras tantos años y una guerra” comienza a construir una canción con la que se adentra en un universo poético propio cuajado de símbolos que ya no abandonará nunca: el loco, que empieza a confundirse aquí con la figura de los guerrilleros urbanos, de algún modo, también solitarios, danzarines, *humanos, demasiado humanos*; y el jardín, cárcel y refugio a un tiempo y un espacio fundamental como señala su poemario *Un jardín contra tu nombre; un paraíso cerrado* en el

que no hay surtidores o jilgueros pero donde se advierte la larga sombra de los cipreses o se escucha al ruiseñor sin ojos que canta ciego la noche que, viene a decir Lorca, es el cante jondo. Determinante también en la poética de Arias, que quiebra la lógica formal de su poemario con seguiriyas, soleares, tientos y cantes cabales en los que se condensa el sentido trágico de su poesía o abre la sección que titula *Algunos poemas de guerra* con la “Seguiriya del hierro”, en la que, ante los ojos hundidos de Kubrick o Shostakovich, inevitablemente, grita: “dadme la voz de Morente, el canto del muecín” pues es, al fin, una herramienta necesaria para Arias en su búsqueda poética, que hace de ese “utensilio de batalla”, a decir de Juan de Loxa en *jondos 6*, de ese “¡Ay! Brutal” (Galindo, 2011: 55), del “aullido más desgarrado jamás dado en el flamenco” (Arias, 2018: 96), una poderosísima *arma de guerra* en su lucha por la libertad de expresión en cualquier escena.

Con “El jardín extranjero” comienza a experimentar también con lo que él mismo llamará el “contraste trágico”: la aparición de una nota rara, inesperada, que nos provoca generando cierta extrañeza, desasosegándonos, creando cierto desconcierto. El contraste trágico surge ante la magnitud de la muerte como una necesidad expresiva que, a su vez, acarrearía una serie de consecuencias musicales pues rompe los esquemas habituales del rock creando una tensión poética, casi dramática, con la que desdibuja el límite entre música y poesía. Un límite que, de otro lado, en Jesús Arias no existe más que como lugar de choque, “infusión, transfusión” pero nunca “ fusión” (Molina, 2015), como estridencia en la que la poesía cobra vida.

Así, el contraste trágico será un recurso habitual a partir de aquí, presente en casi todas sus canciones. Él mismo pone como ejemplos “Guernika”, “Sarajevo” o “La noche del ángel salvaje”, una composición “hecha a base de acordes trágicos”, anota en uno de sus cuadernos de trabajo, donde reproduce una conversación con Joe Strummer en la que explica al músico británico que la canción compila sus ideas sobre “una novela que siempre soñé con escribir sobre la Guerra Civil”: “Le hablé de la Guerra Civil española, de sus acordes muy intensos, muy trágicos” (Arias, inédito). Y, por supuesto, le habló de Lorca, de la muerte del poeta y de ese “Víznar de amianto” (*La gran oda moribunda*, inédito) que también recuerda un impresionado Javier Egea (2015: 100).

“Strummer/Lorca” titulará la canción que, incluida en *El testamento del Sol* (Universal, 2018), narra su paseo con Joe Strummer (Salvatierra, 2021) en busca del cadáver de Lorca. Un acto poético, cargado de voluntarismo y determinado por un claro deseo de levantar el *teatro bajo la arena*, otra cuestión lorquiana obsesiva para Jesús Arias. Strummer, que había conocido a Lorca en la voz de Paco Ibáñez, es decir, convertido ya en un auténtico símbolo antifascista, viene a España dispuesto a “escuchar los errores del pasado” según declara en la única entrevista concedida en esos días (Arias y García J.J, 1984) en los que eligió Granada para pasar desapercibido y se encontró en Lorca con Jesús Arias; sólo que Lorca era ya “una silla vacía en las bodegas Sabanilla” a decir de Strummer; el que falta, esa falta estructural, ese trauma decía Montero, que nos dice quiénes somos (con Lacan de fondo) y al que Arias proclama en su canción “el gran Mesías de la montaña”. Un “Jesucristo dual”, “mortalmente vivo” al que funde casi por completo con

la imagen de Nietzsche pues ¿quién si no nos habla desde la montaña? ¿No es Zarathustra el “mesías” que nos asalta con ese saber ciertamente dual: la “apuesta trágica” (Alonso, 2003:59) que supone afirmar la vida a partir de la muerte (de Dios)? ¿No es el “poe-ta creador” al que es lícito considerar “entero como música” (Nietzsche, 2011: 115)? Al fin: “¿No es la *naturaleza solar* de Zarathustra el legado de *El testamento del Sol* de Jesús Arias?” (Daza, 2022: 49).

Por supuesto, Arias dedica cientos de páginas a Nietzsche e, incluso, escribe un guion cinematográfico sobre el *antifilósofo* (Badiou, 1998) que, a su decir, “nos hizo filósofos a todos” (Arias, inédito). El texto comienza con un Nietzsche moribundo, un loco repite en varias ocasiones, que sube una montaña hasta alcanzar el borde del abismo al que quiere verle los ojos; es decir, un Nietzsche en el vértice de su propia encrucijada. Otro tanto pretende con Lorca, al que también quiere llevar al límite de su propio decir. De un lado, porque, como decía, la poética de Arias es una poética agónica, una poesía de la fase terminal, que nos pide ocupar ese espacio en el que ya aúlla la muerte: Gary Gilmore pidiendo a gritos que lo hagan callar en *Manifiesto Guernika*, “los amantes de Sarajevo” a punto de cruzar el puente en el que son acribillados o *Little Boy*, “un sol dentro de otro sol”, dando los “buenos días” a Hiroshima en *Los cielos cabizbajos*. Siempre en ese definitivo punto de ruptura pues, afirma en su *Proyecto Eclipse*, un proyecto iluminado por la última luz lorquiana, “cuando ya no queda más grito que la muerte se puede ser testigo de los acontecimientos que uno ha vivido o que ha creído vivir” (inédito) y, por lo tanto, sólo desde ahí es posible afirmar “he sentido la vida”, el verso con el que cierra *Un jardín contra tu nombre* y, en cierto modo, toda su trayectoria. De otro lado, lo advierte Juan Carlos Rodríguez, “el gran tema de Lorca fue la muerte y sus variaciones concretas” (2002: 490) y Jesús Arias asume plenamente la herencia lorquiana, escucha esa “música” (*temas y variaciones*, subraya en un guiño que hago mío Juan Carlos Rodríguez) llevándola al extremo, incluso convirtiendo al propio Lorca en la realidad de una de sus metáforas imposibles. Metáforas desahuciadas (Rodríguez, 1994: 42) a las que cede un espacio en todas sus canciones y poemas haciendo suya no sólo la simbología lorquiana; *agonía, fermento y sueño*, sino también la manera de escribir de Lorca, ese llevarnos de un sitio a otro sin cesar que Arias persigue en su vuelo en toda su producción y cuya trayectoria traza en el *Proyecto Omega*, la más conocida de sus ideas por su trascendencia musical (escúchese *Omega*, El europeo, 1996):

Tras analizar detenidamente el contenido de Omega, sus metáforas, sus imágenes, el lector atento puede llegar a una conclusión: ese poema está escrito en un momento de tensión máxima, en una inmensa angustia. Tal vez sin saberlo, García Lorca se situó para escribirlo en el gran extremo de su vida, se miró en el borde de la muerte y escribió su gran agonía. De hecho, parece un poema de ultratumba. (Arias, 2018: 45)

En este estudio, que había de servir también como carta de presentación ante Enrique Morente, Arias observa como “siempre in *crescendo*, va imponiéndose el paisaje de la muerte” (Arias, 2018: 49). De hecho, el poema le parece “un diálogo entre

muertos” (p. 47) y él, que afirma “busco la voz de Lorca” (*Gioconda negra*, inédito), no puede desoír el “griterío diminuto”, la gran puerta, “alegoría del acto de morir”, el silencio de las estatuas o el de los zapatos, “símbolo definitivo de la muerte definitiva”, “la repetición obsesiva de las hierbas, cuyos signos de admiración indican una aproximación cada vez mayor de la muerte” (p. 57). Esos símbolos concretos con los que “Lorca logra *casí* lo imposible: darle nombre a la muerte. Objetivándola y no subjetivándola” (Rodríguez, 2002: 484) encierran la verdadera novedad que propone el *Proyecto Omega*, que busca saber cómo esa acumulación de metáforas imposibles (Rodríguez, 1994: 42) “inducen al lector a adentrarse en el gran recinto de la muerte” (Arias, 2018: 54) porque, es crucial, Jesús Arias no quiere cantar a Lorca, eso ya lo habían hecho otros e, incluso, el propio Morente (*En la Casa Museo Federico García Lorca de Fuente Vaqueros*, 1990). Lo que de verdad encierra la propuesta de Arias es su deseo de “cantar la muerte”, de objetivarla, de nombrarla y hacérnosla oír. Deseo, a su decir, “de explicar de manera subconsciente toda la carga brutal de este poema [“Omega”]” (Arias, 2018: 89) porque en él se condensan todos los “juegos metafóricos” de Lorca, todos los signos de la muerte. Y, además, el proyecto ha de generar “una explosión de fuerza” para que se pueda escuchar también como “un himno a las víctimas inocentes del mundo” pues, al fin, si quiere cantar la muerte, si realmente desea llevarla a escena es para obligarnos a renacer en el arte de oír como condición previa hacia la conquista de nuestra propia escena, la escena de la vida (Nietzsche, 2011: 115).

Para cantar la muerte, pide a gritos la voz de Morente, el “ajedrecista del cante” a su decir. Sin esa voz primitiva, “la gran Voz de las Tabernas, las Familias y las Montañas” en el poema de Leonard Cohen, sin esa voz jonda del cantaor poeta (se define a sí mismo Morente) no puede hacer el viaje al que nos invita, no puede practicar las obsesiones lorquianas, no puede arrastrar a Lorca al extremo de su propio decir. “La música es sólo el contexto”, afirma en su *Proyecto Eclipse*, como *Omega* un homenaje al desmesurado Lorca de *Introducción a la muerte*, “un libro de poemas”, con “canciones que no son canciones sino los cuarenta fragmentos de un solo poema” (inédito); pero, para hacer efectivo su mensaje, es preciso darle cuerpo, dejar que fluya el caudal dionisiaco del duende, defenderlo con un ejército de guitarras y enmarcarlo entre rasgueos y ruidos incómodos.

Como consecuencia de ese *practicar* a Lorca, la música y la muerte, como vemos, también reverberan para Jesús Arias hacia la búsqueda del *otro*. Una “estética (en tiempos) de conflicto”, como define Ordoñez (2018: 197-199) *Los cielos cabizbajos*, un poema sinfónico publicado póstumamente por Lagartija Nick y desgajado de su *Proyecto Eclipse*, en el que el espesor simbólico de la guerra resultará decisivo porque supone el trasvase del “yo” del jardín al “otro” del campo de batalla, la fusión total entre su lucha individual y su lucha popular, crucial también en Egea y otra de las claves de la conciencia trágica lorquiana: *la objetivación del propio yo en la alteridad* (Rodríguez, 1994: 46). Es decir, la objetivación del dolor propio (en Lorca, la diferencia y la frustración, en Egea y en Arias, la soledad y la pérdida) como dolor del otro, el cruce definitivo entre su singularidad y la Historia.

Guernica, “sangre de un cuadro en la pared” en su *manifiesto*, 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, supone un espacio decisivo en esta dialéctica Arias/Egea:

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 ‘Requiem’ 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 que da con otro hallazgo determinante en su obra, 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 en el que se cruzan ambas poéticas: el réquiem como símbolo concreto de la muerte. De fondo el réquiem de Verdi pero, sobre todo, el réquiem de Egea, su “libro desconocido”, anuncia la prensa en 2005, “testimonio de su extraordinaria manera de entender la relación entre la escritura poética y la música” (Dvorakova, 2014: 42), donde “la confluencia de música y espacio urbano se erige en un elemento estructural clave para entender la naturaleza de la propia obra” (Torres Salinas, 2023: 189). Un “anti-réquiem” (García Jaramillo, 2012) con el que Egea ensaya “una parábola que alienta a los vivos a que honren a sus muertos a través de la lucha unida contra la violencia y la explotación” (p. 34). En la misma línea, en la “Guernika” de *Los cielos cabizbajos*, otro anti-réquiem, cada uno de los personajes del cuadro está singularizado con su propio instrumento, con su propia voz que se diluye en un coro que grita contra el destino que nos doblega, contra la misma violencia, la misma explotación y la misma muerte.

Pues, aunque *Réquiem* de Egea no contiene finalmente ningún poema llamado “Guernica”, sí que 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 reproduce literalmente en su canción, frente al que también se levanta su música rota; una música “borrosa, desenfocada, extraña”, escribe en su *Réquiem Mozart/Morente* (inédito). Una palabra herida para recordar el dolor de una manera subalterna, alternativa, más allá de su uso oficial (Ordoñez, 2018: 199), porque para Jesús Arias, así reza en su epitafio, “las víctimas son poetas de fuego” y es justo arder con ellas.

En conclusión, toda la poética de Jesús Arias puede sintetizarse en esos versos con los que Javier Egea se dirige a la poesía, su amiga a pesar de todo, para ofrecérsela como “un pequeño pueblo en armas contra la soledad” (Egea et al, 2023: 35), pues *contra la soledad* se levanta también la poética de Jesús Arias: “La soledad es una palabra tan larga que no se termina nunca [...] y es precisa y certera y callada” (Arias, 2019: 100).

Contra la misma soledad y la misma muerte. Un año después de escribir la reseña con la que comenzamos, Jesús Arias replica a Javier Egea con *Teoría de la Soledad Universal* (inédito, 2003). Además, en el ejemplar de la antología de Egea que debió usar

para escribir su reseña, de su puño y letra, reproduce una dedicatoria de Egea al parecer perdida, tal vez fingida, en cualquier caso, reconfortante:

A Jesús Arias, para que en cada viaje encuentre la tabla de unas manos, la barca de unos labios, la sonrisa tremenda de los marineros definitivos (Dedicatoria de Javier Egea en noviembre de 1982).

Marineros definitivos, siempre *hacia otro mar*, otro símbolo expresivo que se debate entre la profundidad del amor y la inmensidad de la muerte y en el que ambas poéticas se sumergen asumiendo todos los riesgos, pues hay mares en los que, de golpe, se ahoga la historia vencida. Mares “a los que les inventan odios y hay que sentarse en la orilla, lamer una duna en la playa” (Arias, 2019: 13). Y, al fin, denunciar las causas del naufragio con la esperanza de que la poesía, que puede rescatarnos de la propia muerte, pueda rescatarnos también de la propia vida, al menos, cuando se escribe *contra la soledad*:

Apriétame la mano, compañero, que venimos/ de un beso sobre dunas de sangre/ y hemos de andar así: muertos y unidos (Egea, 2012: 281).

## Referencias

- Alonso Valero, E. (2003). *Sólo locos, sólo poetas*. Granada: Universidad de Granada.
- Arias, J. (2002). EL poeta rescatado de su propia muerte. En *El país*. 13/03. Obtenido el 9 de enero de 2024 desde [https://elpais.com/diario/2002/03/13/andalucia/1015975351\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2002/03/13/andalucia/1015975351_850215.html)
- Arias, J. (2007). Los grupos de la movida granadina volverán a reunirse 25 años después. En *Granada hoy*.
- Arias, J. (2014). El primer poema del rock. En *Olvidos. Revista de acciones culturales*. Obtenido el 9 de enero de 2024 desde <https://olvidosdegranada.es/index.php/2014/06/01/rimado-de-ciudad/11/>
- Arias, J. (2018). *Diario (s) de artista. Omega, Mater lux y Los cielos cabizbajos*. Granada: Universidad de Granada.
- Arias, J. (2019). *Un jardín contra tu nombre*. Granada: Patronato cultural García Lorca.
- Arias, J. y García, J.J. (1984). Entrevista a Joe Strummer. *Diario de Granada*. (s/f) [archivo Jesús Arias]
- Ávila, R. (1999). *Identidad y tragedia. Nietzsche y la fragmentación del sujeto*. Barcelona: Crítica.
- Badiou, A. (1998). *Nietzsche, filosofía y antifilosofía*. Obtenido el 8 de enero de 2024 desde <https://mercaba.org/SANLUIS/Filosofia/autores/Contempor%C3%A1nea/Nietzsche/Filosofia%20y%20Antifilosofia.pdf>
- Castro, O. (2009). *Ocho paisajes, nueve poetas (antología)*. Granada: Dauro.
- Castro, O. (2018). La poesía de Juan de Loxa: un acto de resistencia. En J. de Loxa. *Resistir en el margen. (Antología poética)*. (13-63). Granada: Patronato Cultural Federico García Lorca.
- Daza González, I. (2019). Teoría y juego de Jesús Arias. En J. Arias. *Un jardín contra tu nombre*. (15-71). Granada: Patronato Cultural Federico García Lorca.
- Daza González, I. (2022). Camelamos libanar (tentativa de interpretación). En *jondos 6* (Pseudo-facsímil). (15-19). Granada: Universidad de Granada.
- 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, C. (2006). *Escritos filibusteros I*. Madrid: Filosofía, política y economía en el Laberinto. Obtenido el 9 de enero de 2024 desde <https://www.calameo.com/books/000068238e5a1a6dd8c34>

Galindo, B. (2011). *Omega. Historia oral de un álbum*. Madrid: Lengua de trapo.

García, M. A. (2012). *Melancolía vertebrada. La tristeza andaluza del modernismo a la vanguardia*. Barcelona: Anthropos.

García, M. A. (2013). La copla andaluza y los poetas. Del fin de siglo a los años treinta. *Revue romane Vol.48 (2)*, pp. 328-353.

García, M. A. (2018). *Los compromisos de la joven literatura*. Barcelona: Anthropos.

García, M. A. (2024). Poeta en Nueva York y el socialismo humanista de Fernando de los Ríos. *RILCE*, 40. pp. 251-275.

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 Montero, L. (1982a). De Granada y sus poetas I. *Olvidos de Granada* 1. p. 10.

García Montero, L. (1982b). De Granada y sus poetas II. *Olvidos de Granada* 2. p. 14.

García Montero, L. (2009). Lecciones de Javier Egea. *Cuadernos Hispanoamericanos* 713. pp.15-28.

García Montero, L. (2014). Aviso para prevenir a los audaces. En *Olvidos. Revista de acciones culturales*. Obtenido el 20 de enero de 2024 desde <https://olvidosdegranada.es/index.php/2014/06/01/rimado-de-ciudad/3/>

García Montero, L. (2018). *Explicación a “Coplas a la muerte de su colega”* (video). Viula poesía. Obtenido el 9 de enero de 2024 desde <https://vimeo.com/302413208>

- García Montero, L. (2023). *El peso de la lírica en la escena musical de Granada*. (Dissertación dentro del ciclo (R)evoluciones. Espacio caja sonora. Fundación Miguel Ríos) Obtenido el 20 de enero de 2024 desde <https://youtu.be/JblH-5AIyGs?si=dlP1zSj6bbE5DpNV>
- García Montero, L. (2023b) [1983]. La otra sentimentalidad. En J. Egea et al. *La otra sentimentalidad. Antología*. (21-25). Málaga: Elenvés.
- García-Posada, M. (2004). *Las tradiciones poéticas andaluzas. Teoría y práctica*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara.
- Giménez Rodríguez, F. (2023). De *Granada la bella* a «Granada la herida»: Dos músicas contrapuestas. En M.A. García y F. Giménez Rodríguez (eds). *Poética urbe*. (167-187). Granada: Comares.
- Guzmán Simón, F. (2010). *Granada y la revolución 70: poetas y poéticas de la revista "Poesía 70" (1968-1970)*. Granada: Comares.
- Jürgen. (2018). TNT - El jardín extranjero. En *SinPunktoFijo.com*. Obtenido el 9 de enero de 2024 desde <https://www.sinpunktofijo.com/2018/01/08/tnt-el-jardin-extranjero/>
- Koppenfels, M Von. (2007). *Introducción a la muerte. la poesía neoyorkina de Lorca y el duelo de la lírica moderna*. Kassel: Edition Reichenberger.
- Maresca, M. (2004). La voz del viajero. En E. Peregrina (ed). *Por eso fui cazador*. (39-40). Granada: Diputación de Granada.
- Molina. J. (2015). El creador contra los elementos. En Música para Psicocamaleones. Obtenido el 9 de enero de 2024 desde <http://psicocamaleones.blogspot.com/2015/12/entrevista-jesus-arias.html>
- Nietzsche, F. (2005). *El nacimiento de la tragedia*. Madrid: Alianza.
- Nietzsche, F. (2011). *Ecce Homo. Cómo se llega a ser lo que se es*. Madrid: Alianza.
- Ordoñez Eslava, P. (2018). “«They will be coming, nice and new and smart`!» Jesús Arias o el artista en (tiempos de) conflicto.” En J. Arias. *Diario (s) de artista*. (197-199). Granada: Universidad de Granada.
- 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. (2002). *De qué hablamos cuando hablamos de literatura*. Granada: Comares.
- Rodríguez, J.C. (2010). Despertar en el vacío: Javier Egea. En *Revista de crítica literaria marxista* 3. pp. 6-13.

Rodríguez, J.C. (2011). Tres diálogos con la negatividad a (a parir 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.

Romero Esteo, M. (1972). Juan de Loxa o el sentimiento trágico todo vestido de tebeos y tarjeta postal. *Nuevo Diario, CCLXIV.* Obtenido el 20 de enero de 2024 desde <http://www.juandeloxa.com/fotos/libros-loxa-lasaventuras-critica-g.jpg>

Ruiz Pérez, P. (2002). La ternura de Javier Egea. En J. Egea. *Contra la soledad.* (7-26). Barcelona: DVD ediciones.

Salvatierra, A. (2021). *El paseo de Joe Strummer.* Madrid: Antígona.

Santamaría, A. (2022). *Un lugar sin límites. Música, nihilismo y políticas del desastre en tiempos del amanecer neoliberal.* Madrid: Akal.

Soria Olmedo. A. (2004). Permanente y arrebatado. En E. Peregrina (ed). *Por eso fui cazador.* (105-110). Granada: Diputación de Granada.

Torres Salinas, G. (2010). Tras el aprendizaje de la vida ofrezco mis ruinas a tus ojos: la poética de la ruina en la poesía de Javier Egea. *Revista de crítica literaria marxista.* 3. p. 14-21.

Torres Salinas, G. (2023). Música y espacio urbano en Réquiem de Javier Egea. En M. A. García y F. Giménez Rodríguez. *Poética urbe.* (189-207). Granada: Comares.