

Jardín deshecho



Lorca
y el amor

Edición de
Christopher Maurer

Este libro se publica con motivo de la exposición «Jardín deshecho: Lorca y el amor» celebrada en el Centro Federico García Lorca (Granada), desde el 19 de septiembre 2019 al 6 de enero de 2020.

Título original: JARDÍN DESHECHO: LORCA Y EL AMOR

Editorial: Centro Federico García Lorca

Primera edición: septiembre 2019 (1.000 ejemplares)

Web: www.centrofedericogarcialorca.es

Distribución: publicaciones@centrofedericogarcialorca.es

© de la edición: Consorcio Centro Federico García Lorca

© del texto principal: Christopher Maurer/Consorcio Centro Federico García Lorca

© del resto de textos: sus autores/Consorcio Centro Federico García Lorca

© de la traducción: al inglés Juan Santana Lario/Marta Falces Sierra

© de las fotografías: Consorcio Centro Federico García Lorca, Biblioteca Nacional de España, Diputación de Granada, Museo Casa de los Tiros (Granada), Archivo Rodríguez Rapún, Herederos de Luis Cernuda.

© imágenes obra María Moreno: José Muñoz

© otras fotografías: las entidades cedentes

ISBN: 978-84-09-14081-7

Depósito legal: GR 1086-2019

Reservados todos los derechos. Prohibida toda reproducción total o parcial en cualquier soporte o sistema sin permiso escrito de los titulares del copyright.

EXPOSICIÓN

Dirección

Sara Navarro Valero

Directora artística del proyecto

Laura García-Lorca

Comisario

Christopher Maurer

Comisario adjunto/coordinación

Francisco Ramallo

Coordinación adjunta

Amparo González

Documentación y registro

Javier Álvarez

Rocío Liñán

Conservación

Sonia Manganel

Artista (instalación antesala)

María Moreno

Audiovisual

Sebastian Chisari

Diseño gráfico

tipos móviles

Edición de textos

Gabriela Díaz

Traducción

Juan Santana

Montaje

Dicotex, S.L.U.

Transporte

Feltrero División Arte, S.L.

CATÁLOGO

Editor

Christopher Maurer

Coordinador

Francisco Ramallo

Diseño

tipos móviles

Edición de textos

Gabriela Díaz Pérez

Traducción

Juan Santana

Marta Falces

Fotomecánica

Museoteca

Impresión y encuadernación

Gráficas Alhambra

(F. García e Hijos, s.a.)

Página 1: *Bosque sexual*, ca. 1932, núm. 182 en Mario Hernández, *Libro de los dibujos...* Publicado por primera vez en *Verve*, I, 4 (París, 1939), p. 84 y en FGL, *Poeta en Nueva York*, México Séneca, 1940, entre las pp. 64-65. Medidas y paradero desconocidos.

Página 2: detalle de *Pierrot Priápico*. Tinta china y lápices de color sobre cartulina, 1932-34. Legado de Jean Gebser, Centro FGL, Cat 200.

Página 3: dibujo de Federico García Lorca conservado por Ramírez de Lucas.

Página 4: detalle de *Florero sobre un tejado*. Nueva York, ca. 1929-1930. Tinta china, lápiz y lápices de olor al dorso de un retrato fotográfico del poeta. Col. Carmen de Pinies, Nueva York. Hernández núm. 165.

Página 7: ilustración de cubierta de *Primer romancero Gitano 1924-1927*, Madrid, Revista de Occidente, 1928.

**CONSORCIO CENTRO
FEDERICO GARCÍA LORCA**

CONSEJO RECTOR

Presidente

D. Luis Miguel Salvador García
Alcalde. Ayuntamiento de Granada

Vicepresidenta

D^a. Patricia del Pozo Fernández
*Consejera de Cultura y Patrimonio
Histórico. Junta de Andalucía*

Vocales

D^a. Adriana Moscoso del Prado Hernández
*Directora General de Industrias Culturales y
Cooperación. Ministerio de Cultura y Deporte*

D. Borja Álvarez Rubio
*Subdirector General de Industrias Culturales y
Mecenazgo. Ministerio de Cultura y Deporte*

D^a. María Esperanza O'Neill Orueta
*Secretaria General de Patrimonio
Cultural. Junta de Andalucía*

D. Antonio Granados García
*Delegado de Cultura y Patrimonio Histórico
de Granada. Junta de Andalucía*

D. Luis González Ruiz
*Concejal de Economía, urbanismo y empresas
participadas. Ayuntamiento de Granada*

D. Francisco Cuenca Rodríguez
Concejal. Ayuntamiento de Granada

D^a. Fátima Gómez Abad
*Diputada Delegada de Cultura y Memoria
Histórica y Democrática. Diputación de Granada*

D^a. Sara Navarro Valero
*Directora Gerente. Consorcio Centro
Federico García Lorca*

D. Rafael Francisco Guilarte Heras
Secretario

**CENTRO FEDERICO
GARCÍA LORCA**

Dirección gerencia
Sara Navarro Valero

Administración

Marta Badia
Begoña Daroca
Miguel Canales
Gracia Peregrín
Carmen Casares
Jesús Ortega
Mónica Muriel

Archivo y biblioteca

Javier Álvarez
Rocío Liñán
Marisa Bautista

Mantenimiento

Cristóbal Galiano
Cecilio García
Jesús Arco

El amor de Lorca llega al Centro

Con este seminal proyecto expositivo comisariado por Christopher Maurer, el Centro Federico García Lorca da un paso decisivo en una andadura que vendrá marcada por la innovación, la rigurosidad científica y la capacidad divulgativa.

La exposición «Jardín deshecho: Lorca y el amor» permitirá a los visitantes explorar el rico e inquietante territorio del amor de Lorca, el poeta, y de la pasión de Federico, el hombre, pero, sobre todo, el fino *dardo de fuego* que une ambos.

El recorrido por las etapas vitales del poeta y sus relaciones posibilita un acercamiento y comprensión paulatina de este tema central en su obra y de la riqueza de símbolos e imágenes que generó en torno a él.

Desde esta edición proponemos, además, diversos puntos de enfoque y análisis que miran tanto a las raíces, como a las ramificaciones contemporáneas del interesante jardín en el que Lorca anduvo explorando toda su vida.

El lector podrá disfrutar de la vigencia de su visión y sus dilemas. El estudio crítico del papel del amor en la obra de Lorca, lejos de encasillar o limitar la lectura del poeta, lo trae al presente y define nuevas aristas que tal vez permanecían ocultas al ojo inexperto.

Amor y pasión, mística y erotismo, nardo y clavel... en el Centro Federico García Lorca.

Sara Navarro Valero
Directora gerente
Centro Federico García Lorca

FUNDACIÓN FEDERICO GARCÍA LORCA

PATRONATO

Juan Abelló
Jaime Botín
Augusto Delkader
José García-Velasco
Antonio Muñoz Molina

Junta de Andalucía

Patricia del Pozo Fernández
Consejera de Cultura y Patrimonio Histórico

Ayuntamiento de Granada

Luis Miguel Salvador García
Alcalde

Universidad de Granada

Pilar Aranda
Rectora

Residencia de Estudiantes

Alicia Gómez-Navarro
Directora

Fundación Federico García Lorca

Laura García-Lorca de los Ríos
Presidenta

Muerto de amor

A mor, amor,
que estoy herido.
Herido de amor huido,
herido,
muerto de amor.
Decid a todos que ha sido
el ruiseñor.
Bisturí de cuatro filos,
garganta rota y olvido.
Cógeme la mano, amor,
que vengo muy mal herido,
herido de amor huido,
¡herido!
¡muerto de amor!

Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín

¿Por qué estos versos conmovieron a una niña de apenas siete años? Mucho después siguen haciéndolo, y con la misma impresión de situarla dentro de la maravilla del enigma y de la intuición de la verdad; amor, deseo, necesidad, pérdida, dolor, muerte, consuelo. Y el consuelo llega en la belleza del poema:

«... porque con duende es más fácil amar, comprender, y es seguro ser amado, ser comprendido, y esta lucha por la expresión y por la comunicación de la expresión adquiere a veces en poesía caracteres mortales.»

Juego y teoría del duende

Lorca tenía que saber, ojalá tuviera esa certeza, cómo logró con su palabra esto que identifica como el duende.

Christopher Maurer, comisario de la exposición *Jardín deshecho: Lorca y el amor* y editor de este catálogo, nos propone recorrer aspectos no

tratados hasta ahora, o no en su conjunto, y expone cómo el deseo y el amor están presentes en la vida, y sobre todo en la obra, del poeta.

Textos que siguen ahondando en toda su complejidad y riqueza, viendo los ecos de las fuentes literarias, con la atención al hecho de su homosexualidad inseparable de todo.

Mi gratitud siempre a Christopher Maurer, mucho más que comisario de la exposición. Gracias a Francisco Ramallo por su aportación en todos los aspectos del trabajo, y a María Moreno por su interpretación del «jardín deshecho». Gracias a Noël Valis, Luis Muñoz, Roberta Ann Quance y José Javier León, por seguir profundizando en la obra del poeta y del hombre y enriquecer lo mucho escrito con nuevas ideas. Gracias a Sara Navarro y al Consorcio Centro Federico García Lorca por hacer posible el proyecto.

Quiero recordar con emoción y gratitud a Matías Cortés Domínguez, amigo, patrono de la Fundación y defensor incondicional de su proyecto de futuro.

Laura García-Lorca
Presidenta
Fundación Federico
García Lorca

24

Prólogo

Christopher Maurer

44

Lorca, icono gay

Noël Valis

66

Darí algo por leértelo

Luis Muñoz

90

Los arquetipos de Venus y la Virgen: un tema bordado

Roberta Ann Quance

108

Flamenquísima, enduendada y torera. Santa Teresa, herida de amor

José Javier León

132

Viva mi dueño

María Moreno/

Christopher Maurer

136

Álbum

Christopher Maurer

200

Biografías

202

Obras citadas

205

English texts

Prólogo

Christopher Maurer

Son dos versos de Federico García Lorca:

Veo la palabra amor
desmoronada.¹

Me ha ocurrido algo parecido al presentar esta exposición, la primera, que yo sepa, sobre «Lorca y el amor.» Siempre he tenido la sensación que el amor es uno de los temas centrales de su obra, como lo fue de su vida. «Amó mucho», escribió Vicente Aleixandre en 1937, «cualidad que algunos superficiales le negaron. Y sufrió por amor, lo que probablemente nadie supo»². Pero al planear una exposición alrededor de tal palabra, surgen dudas. Lorca es un poeta elegíaco que habla menos explícitamente de lo que *ama* que de lo que *quiere*; un poeta que canta con frecuencia «lo que pudo haber sido» o debió haber sido, o lo que fue y ya no es —«¡Ay, amor que se fue por el aire!»— y que compone todo un contrapunto ontológico. Y los modos del ser no siempre son modos de amar. En una carta del verano de 1923 describe una secuencia de poemas que está componiendo, el «Jardín de las toronjas de luna»:

Mi *jardín* es el jardín de las posibilidades, el jardín de lo que no es, pero pudo (y a veces) debió haber sido, el jardín de las teorías que pasaron sin ser vistas y de los niños que no han nacido³.

¿No se podría decir lo mismo del «jardín» de su obra, en general? En el prólogo a otra versión de ese mismo poema, que no terminó nunca, el narrador describe su «emoción aguda y elegíaca por las cosas que no han sido, buenas y malas, grandes y pequeñas» y propone hacer un viaje que me recuerda al del propio Lorca a lo largo de sus 20 años de creación poética:

Pobre y tranquilo, quiero visitar el mundo extático donde viven todas mis posibilidades y paisajes perdidos. Quiero entrar frío

pero agudo en el jardín de las simientes no florecidas y de las teorías ciegas en busca del amor que no tuve pero que era mío⁴.

Allí, y a lo «largo» de su obra, con mirada amorosa, García Lorca atiende mejor que nadie a la ausencia, a lo que *falta*, a lo que *no* está presente y se echa de menos, lo que se *desea*. Pero esa emoción elegíaca —y nada nostálgica— va aún más allá, tiñéndose de ironía y humorismo: cuando evoca lo ausente sugiere también que, si pudiéramos poseer o recuperar lo que deseáramos, no nos haría felices; siempre buscaríamos «otra cosa».

[L]o trágico y lo espeluznante del corazón humano y lo incomprendible y aterrador de los deseos de los hombres es que si consiguen sus sueños ansiados no encuentran en su posesión más dicha que cuando piensan, sin conseguirlo, en lo que han conseguido. Alimentan una ilusión que es su tormento constante y si, al fin de muchos sufrimientos, la consiguen, hallan el hastío más aplanador en su posesión. Esto que es tan enormemente doloroso y trágico ocurre siempre, tanto en lo espiritual como en lo material. Por eso el sufrimiento del amor ausente es inútil y espantoso. Si un hombre ama intensamente [...] cuando posee su dolor constante su ilusión se borra poco a poco y al consumir el sacrificio se desmorona toda la torre de deseos y de anhelos y se convierte en hombre como los demás⁵.

Palabras escritas en 1917, al comienzo de su carrera y no desmentidas por su obra posterior, que da forma dramática a lo que llama Lorca la lucha perpetua entre la fuerza de la ilusión y la pobreza de la realidad (eje de su teatro)⁶. Entre esas coordenadas —ilusión y realidad, presencia y ausencia— situamos «Jardín deshecho: Lorca y el amor».





[La vista y el tacto], ca. 1929-1930. Tinta china y lápiz azul y rojo sobre papel. Centro FGL Cat 169. Para la descripción y los títulos de los dibujos siga a Mario Hernández, *Libro de los dibujos de Federico García Lorca*.

Dijo una vez de su amigo Dalí, «Tu fantasía llega a donde llegan tus manos» (OC I 670). El Lorca de aquel entonces (el de la «Oda a Dalí», de 1926) comparte con el pintor catalán el hambre por lo sensorial como antídoto a «transcendentalismos» y «nebulosidades» («un deseo de formas y límites nos gana»), pero a diferencia del Dalí de su «Oda», la fantasía de Lorca va más allá de las manos sin producir nunca la sensación de llegada⁷. «Flecha sin blanco» dijo de un amigo (Miguel Pizarro), (OC I 689). Con imágenes ancladas en los cinco sentidos, el deseo lorquiano apunta siempre hacia un más allá, un *algo* que puede especificarse con excepcional nitidez, pero que es siempre *otra cosa*: metamorfosis del deseo. Quiero decir que en su obra el objeto del deseo —lo que pensamos o decimos que queremos— no solo es elusivo, sino infinitamente desplazable, y aun cuando se le da un nombre, el término declara su propia insuficiencia. Podría decirse que el deseo es el motor de la operación poética misma, que, en el caso de Lorca, consiste en figurar el deseo y en señalar *hacia* y más allá de las figuras que crea⁸. El poema es un gesto verbal que apunta, y que nombra parcialmente, de forma metonímica. Lo que más desea Yerma es ser madre, pero ese deseo es tan específico, está tan centrado, está figurado y enfocado de manera tan estrecha y tan vehemente, que la maternidad o el niño no nacido deja de ser el objeto del deseo y es un simple *pretexto para desear*, como lo es, para las hijas de Bernarda, el casi invisible Pepe el Romano, o como es el Novio para Doña Rosita.

¿Cómo captar en una exposición figuras tan variadas del deseo lorquiano y relacionarlas con el amor? ¿Cómo equilibrar la expresión de lo que *falta* con la de los indudables y no menos obvios momentos de plenitud? Y, en una exposición sobre Lorca y el amor, que tiene necesariamente que tratar de Lorca y el deseo o Lorca y la sexualidad, ¿cómo trazar la

frontera entre vida y obra, entre temas y vivencias? Para los lectores de su poesía amorosa, y aun de su poesía dramática, ha sido una tentación saltar de la obra a la vida (e, inevitablemente, la muerte) y viceversa. Insistió Alexandre —y después de él otros muchos— en la unión, en Lorca, de vida y obra: «En Federico todo era inspiración, y su vida, tan hermosamente de acuerdo con su obra, fue el triunfo de la libertad, y entre su vida y su obra hay un intercambio espiritual y físico tan constante, tan apasionado y fecundo, que las hace eternamente inseparables e invisibles» (p. 120). Pero ya en 1968, en un capítulo iluminador sobre la homosexualidad de Lorca, nos advierte Marcelle Auclair, otro testigo excepcional:

Se ha escrito y hablado mucho de que las heroínas de Lorca son «frustradas». Eso es exacto, el error es atribuir este complejo de frustración al poeta. ¿Frustrado de qué? Pocos hombres fueron tan colmados, hasta en el amor. Si ha sufrido es porque es imposible llevar dentro un corazón exigente sin sufrir...⁹.

«Solo el misterio nos hace vivir,» escribió Lorca al pie de uno de sus dibujos¹⁰, y pedía el mismo misterio —la misma resistencia a la explicación— para el poema que para el amor.

La virtud mágica del poema consiste en estar siempre enduendado para bautizar con agua oscura a todos los que lo miran, porque con duende es más fácil amar, comprender, y es seguro ser amado, ser comprendido... (OC, p. 250).

Lo contrario al poema enduendado, con su «agua oscura» —su capacidad de generar nuevas y diferentes lecturas, de hacerse entender de manera intuitiva— sería el poema como código, cifra o acertijo de la «frustración» amorosa; como si el poema, o la pieza teatral, fuera el mensaje enviado a generaciones posteriores por un homosexual sin libertad de amar

libremente o expresarse directamente, amordazado por las normas heterosexuales de la sociedad en que le tocó vivir. No creo que sea el caso de Lorca. Se queja Alberto Mira, con razón, en unos comentarios sobre *El público*: «Hay quien prefiere recurrir al misterio de la expresión poética antes que reconocer lo obvio [que la homosexualidad es «uno de los centros significativos de la obra»], pero el misterio, para ser misterio, debe tener unos límites, unos umbrales»¹¹. Unos límites, sí, pero tanto la poesía como el teatro de Lorca enseñan que la poesía y el amor —y en Lorca la pulsión poética es también amorosa— se nutren del misterio. Al amado no se le ve la cara bajo el sombrero¹².

Respetando el misterio —y sus límites— y haciendo lo posible para no confundir a Lorca y sus personajes, he intentado dejar hablar —o no hablar— al poeta mediante la selección más amplia posible de cartas, fotos, textos literarios, libros y objetos personales conservados en el Centro Federico García Lorca, Granada, y en otros archivos públicos y privados: restos del «jardín deshecho» de su breve vida¹³.



Se consignan, en los cinco capítulos de esta exposición, en orden más o menos cronológico, una serie de encuentros y desencuentros literarios y amorosos. A través de una amplia muestra del archivo y la biblioteca personal custodiados durante años por la Fundación Federico García Lorca en la madrileña Residencia de Estudiantes y recién incorporados al Centro, la exposición sigue el difícil curso de la meditación de Lorca sobre el amor, el deseo, y sobre su propia sexualidad, captando diversos momentos de su vida y obra, desde

los sueños del adolescente con sus atormentadas páginas sobre el «amor imposible» y la «mujer lejana», hasta el intento de abordar la sexualidad y lo homoerótico directamente en su obra y el deseo de vivir el amor de la forma más completa que permitía la sociedad granadina y española de los años 20 y 30, una época en la que proliferaba la teorización sobre la homosexualidad¹⁴. «Teniendo conflictos de sentimientos muy graves y estando *transido* de amor», pero determinado a seguir su «norma de alegría a toda costa», aconseja el poeta enamorado a un amigo en el verano de 1928: «Dibuja un plano de tu deseo y vive ese plano, dentro siempre de unas normas de belleza» (EC 581). Al trazar el plano o itinerario amoroso de García Lorca, de Granada a Madrid, de Cataluña a las Américas, la exposición intenta además dar una muestra de sus lecturas (Shakespeare, Chopin, Schopenhauer, Verlaine...) sobre el amor¹⁵. También, captar algo del ambiente en que se desarrollaron sus esfuerzos por reformar el teatro y, a través de él, cuestionar las normas sexuales y sociales de su época. Para el final de su vida el deseo amoroso se ha transformado en una fuerza que socava los «muros gruesos» del prejuicio en busca de la libertad y de la justicia social.

Son cinco los capítulos. La historia empieza con *Cancioncilla del primer deseo* sobre los años iniciales de la escritura de Lorca, 1916-1920, y podría haber llevado como epígrafe las palabras «En la verde mañana / quería ser corazón». Etapa inicial, germinativa, en que Lorca intenta definirse como poeta y como persona. De allí entramos en otra sala, «*Amor (con alas y flechas)*» (1920-1928): años de su vida en la Residencia de Estudiantes y su relación amorosa con Dalí: flechas de San Sebastián, dardo de Santa Teresa, flechas y alas de Cupido. *Amor en las Américas* (Sala III) vincula el viaje a Nueva York y La Habana (1929-30) y la estancia

(3) continua la carta primera.

No te puedo mostrar ahora el artículo
porque estoy suprimiendo una parte
y poniendo otras cosas, & ve claro
que mi oficio es pintor pero en
fin eso que digo cosas

Por que me quejas
y así pensativamente?
Muy claro?
¿los nombres?
¿según ella misma?
¿no es verdad?

¡Dios, mon cher! una muy
larga carta tuya... En mi
sua ausencia te recuerdo mucho y
a veces me parece que eres tu...
Pero si resultara que San Sebastián
eres tú!... para por ahora
dejame que use su nombre
para firmar

Un gran abrazo

Montique... ¿? ¿? ¿?

Esta San Sebastián

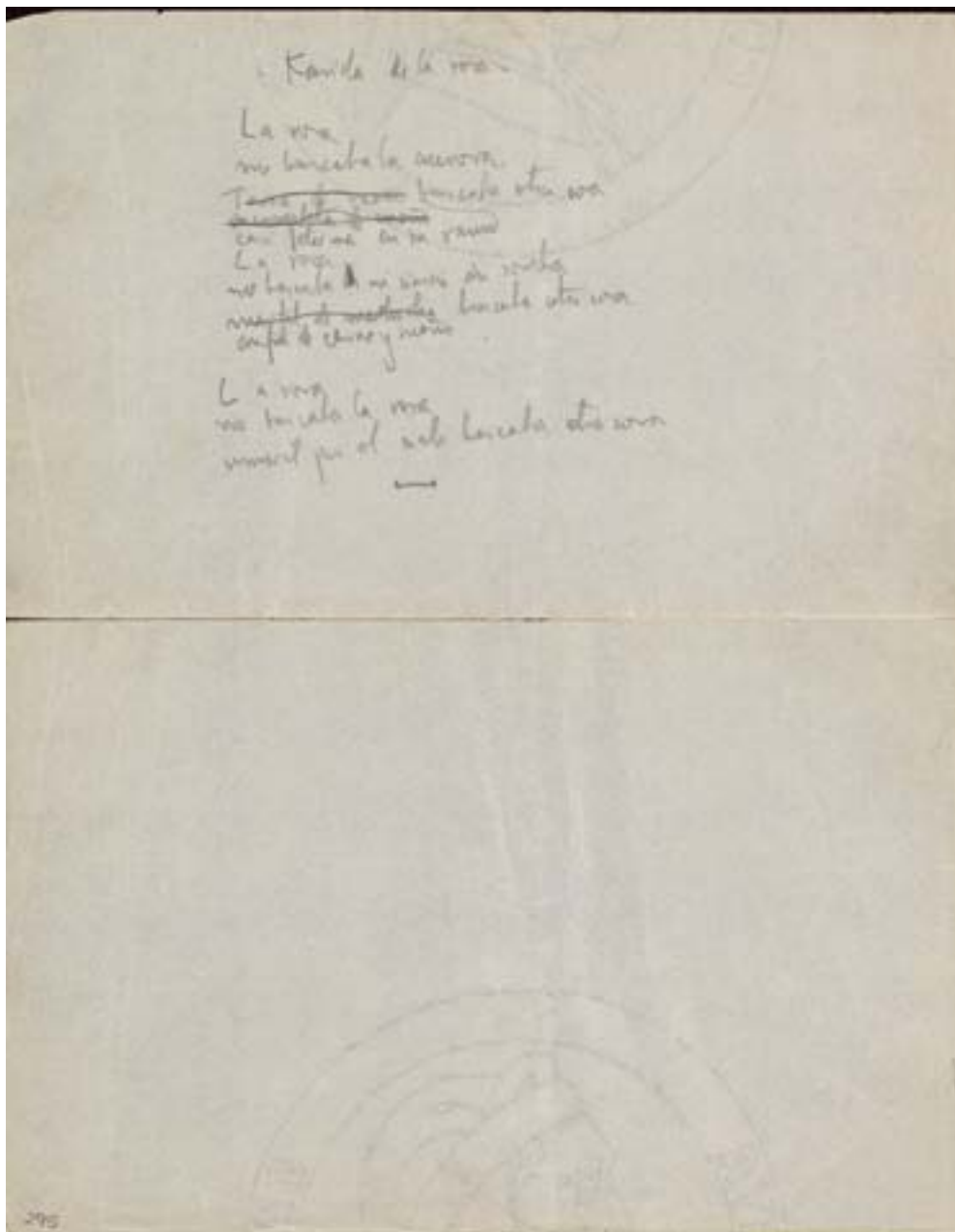
¡cuando pintabas para el Gallo -
no creo en la ornamentación de nada
ni tu tampoco, por eso son intenciones mas
que adornos

¿te acuerdas de los nombres?
¿no es verdad?
¿según ella misma?
¿no es verdad?

Detalle de la carta de Salvador Dalí a Federico García Lorca, marzo de 1927. Centro FGL, COA 244.2.

triumfal en Buenos Aires (1933-34) con los primeros intentos de abordar directamente en su obra el deseo homoerótico. «*Amor, amor, que estoy herido*» (Sala IV) nos deja en medio de un intensísimo período de creación en el teatro, visto ya como instrumento de justicia social. Una hoja rasgada, con títulos de obras solo imaginadas o esbozadas —las que «pudieron haber sido»— jardincillo de «posibilidades y paisajes perdidos», de «simientes que no florecieron», sirve como metonimia de su vida y obra. *Jardín deshecho* (Sala V) nos deja ante el deseo y la pasión violenta de *Diván del Tamarit* y de los *Sonetos de amor oscuro* —parte de un proyectado *Jardín de los sonetos*— y ante las historias, también incompletas, de dos de los amantes del poeta. Y de ahí a la popularidad póstuma de un poeta que cultivaba la fama, aunque la temía.

Una palabra sobre el título. En la obra de Lorca el amor se asocia con frecuencia con el jardín. Jardines simbolistas o modernistas de Verlaine, de Rubén, o de Juan Ramón Jiménez que hacen del jardín «un sagrario de pasiones»¹⁶; el jardín como espacio textual (los «jardines abiertos para pocos» del poeta granadino Pedro Soto de Rojas o el proyectado *Jardín de sonetos* de Lorca)¹⁷; el jardín como espacio psicológico, no exento de peligro, donde el poeta confronta no solo su propia identidad y sexualidad, sino los misterios del ser y de la creación poética¹⁸. Jardines de Cupido donde se cultivan extraños y nocivos códigos florales —el «lenguaje de las flores»— que silencian los impulsos de la mujer y refuerzan las normas patriarcales¹⁹. Jardín edénico de su infancia, «cuando todas las rosas manaban de mi lengua». Jardín de su «desesperanza» y de su «desconsuelo». Jardín de su agonía, en el *Diván del Tamarit* o en la canción tradicional que cita Lorca en su conferencia sobre el duende:



Kasida de la rosa

La rosa
no baceba la necora
~~Tanto que con baceba otra rosa~~
~~con flores en su rama~~
La rosa
no baceba de su rama de su rama
~~muerto de su rama baceba otra rosa~~
~~con flores de su rama~~
La rosa
no baceba la rosa
muerto que el rosa baceba otra rosa

2. Borrador autógrafo de "Kasida de la rosa",
Diván del Tamarit. Centro FGL, P6.2.1.

Dentro del vergel.
moriré.
Dentro en el rosal.
matar me han. [...]»²⁰

Los diversos aspectos del deseo amoroso tratados en esta exposición están condicionados por el homoerótico, que asoma tímidamente en sus primeros textos literarios («Poema de la carne») donde se asocia con lo fisiológico y lo psicológico, y cobra fuerza y complejidad a partir de 1930 en la «Oda a Walt Whitman» y en *El público*, llegando a su expresión poética de máxima intensidad —con plena conciencia de la tradición amorosa²¹— en los llamados *Sonetos del amor oscuro*, cuyos manuscritos, conservados en el Centro, se exponen aquí por primera vez, junto con recuerdos materiales de la relación de Lorca con Rafael Rodríguez Rapún, uno de los amores más hondos de su vida. Dos cartas a otros jóvenes, Eduardo Rodríguez Valdivieso y Juan Ramírez de Lucas, sirven como muestra de un género de su obra —las cartas de amor— en su mayor parte destruido, ocultado o perdido²². La inclusión de algunas obras científicas (Marañón), literarias (Retana) y legales (Jiménez de Asúa) de los años 20 y 30 acerca de la homosexualidad sirve para recordar el lento y complejo proceso, vivido de cerca por García Lorca, para entender lo que algunos veían como enfermedad, anormalidad, «defecto»²³ o «anomalía» y otros como signo de distinción intelectual y capacidad creadora²⁴. La reevaluación de la homosexualidad coincide en el tiempo con una supuesta «deshumanización del arte», en que los vestigios del amor romántico —del tipo que encontramos más declaradamente en la obra temprana de García Lorca— son rechazados con agresividad por el futurismo italiano y menos agresivamente por algunos de sus seguidores entre las vanguardias hispánicas, aunque para

ellos la misma palabra «amor» puede resultar sospechosa. Según el poeta José Moreno Villa, en 1927, «le resulta cursi al “hombre hispano” por ser “demasiado femenina y resobadamente poética”»²⁵. No hay agresión verbal en el caso de Lorca, sino cierta ironía templada por comprensión y humorismo (la sensación cervantina de que todos somos capaces de caer en lo mismo o en lo parecido), como en el poema «Álbum blanco» o en una de sus obras maestras, *Doña Rosita la soltera*²⁶. Surgen también en las primeras tres décadas del siglo, y en las obras de Lorca, empezando con las que comienza en Nueva York, cambios notables en la relación de la mujer con el hombre y en la expresión y representación del deseo femenino²⁷. Dice Julieta en *El público* de un modo directo y desconcertante: «A mí no me importan las discusiones sobre el amor ni el teatro. Yo lo que quiero es amar»²⁸.



Dos de los ensayos incluidos en este catálogo —los de Luis Muñoz y Noël Valis— abordan el tema de la homosexualidad desde nuevos puntos de vista. El de Muñoz habla de sus propios esfuerzos, como poeta y «adolescente homosexual en los años ochenta en Granada», para comprender la manera en que, poco a poco, Lorca logró «zafarse de lo que Adrienne Rich ha llamado famosamente “la heterosexualidad obligatoria”»: cómo llega Lorca a referirse directamente a su propia homosexualidad, a *nombrar* (habla de un proceso de «nominalización») lo que Lord Douglas llamó el «amor que no osa a decir su nombre». Estudia esta cuestión de dos maneras: mediante la lectura de los testimonios de los que conocieron a Lorca en vida, muchos de los cuales negaron o soslayaron la homosexualidad de Lorca prefiriendo «angelizar» la figura

del poeta para la posteridad, y mediante una lectura, atenta a las contradicciones de los textos, de poemas claves, desde la «Canción del mariquita» hasta las incongruencias de la «Oda a Walt Whitman». El ensayo de Valis estudia la manera en que Lorca se ha convertido en un icono gay, explora el significado de ese término, y cuestiona la manera en que ha afectado nuestras lecturas del poeta: «en el momento en que alguien es etiquetado como icono gay, como en el caso de Federico García Lorca, se crea un estereotipo, lo cual también es un inconveniente», porque ayuda a trivializar su vida y obra, domesticándolas y familiarizándolas hasta tal punto que el lector deja de percibir su extrañeza. Parten sus reflexiones de la homofobia que experimentó Lorca en vida y la politización de su homosexualidad en la discusión generada por su muerte. Aun tomando en cuenta esa homofobia, cuestiona Valis la idea de un Lorca «secretamente angustiado por un deseo homosexual insatisfecho en una sociedad represiva y homofóbica» y arguye que «durante gran parte de la década de 1920 y principios de la de 1930 la actitud hacia el sexo y la identidad sexual en España era más de vivir y dejar vivir, al menos entre ciertos sectores y colectivos sociales».

Otros dos estudios —los de Roberta Ann Quance y José Javier León—, nos recuerdan lo mucho que deben las ideas de Lorca sobre el amor y la sexualidad al mito, sobre todo el mito clásico y a la religión²⁹. Las ideas de Lorca sobre el amor toman como base su devoción por Cristo, cuyo ejemplo cree que ha sido totalmente desfigurado por la Iglesia Católica, a la que ataca en sus primeros escritos y en «Grito hacia Roma...» de *Poeta en Nueva York*, recordando al «hombre del traje blanco» que bajo los mármoles del Vaticano no hay amor y que el amor —el «don de lágrimas» que debe de tener el poeta— no huye del sufrimiento ni de la miseria de los olvidados o marginados.

No hay amor bajo los ojos de cristal definitivo.
El amor está en las carnes desgarradas por la sed,
en la choza diminuta que lucha con la inundación;
el amor está en los fosos donde luchan las sierpes del hambre,
en el triste mar que mece los cadáveres de las gaviotas
y en el oscurísimo beso punzante debajo de las almohadas³⁰

Acude con frecuencia no solo al Evangelio sino también a la liturgia y al santoral, por sus sugerencias estéticas inagotables y como fuente de meditación sobre varios aspectos del amor³¹. Así, por ejemplo, el amor «franciscano» que profesa, durante toda su vida, por el mundo natural o el ejemplo de San Sebastián, modelo de la serenidad en medio del sufrimiento y la marginalización, y del «amor, esfuerzo y *renunciamento*» necesarios para el poeta (EC 370).

Partiendo de dos poemas diminutos de los años 20, «Dos estrellas» y «Canción tonta», Quance llama la atención sobre la manera en que lo cristiano se une al mito clásico en la formación de dos de los arquetipos lorquianos femeninos: el de Venus (que «representa el eros sin domesticar») y el de María (que «encarna el sexo trascendido»); contraste (arguye Quance) que «se desarrollará a lo largo de su obra». Tirando de ese hilo, ofrece unas reflexiones sobre el significado de las artes de la aguja en la obra del granadino y muestra cuán estrechamente esas artes se relacionan con la psicología de sus personajes femeninos y con las condiciones sociales en que viven. Con frecuencia, como en el caso de «La monja gitana» de *Primer romancero gitano*, «la mujer es obligada a elegir entre el eros o el punto de aguja» pero, en el «silencio de cal y mirto» del convento, donde pesa sobre ella el encierro, logra subvertir esa disyuntiva mediante el bordado, pues «el bordado es donde se canaliza el eros, sea para el ajuar o para la ropa de la iglesia. Tanto la monja como Magdalena de

La casa de Bernarda Alba, o *Mariana Pineda* dejan visibles, en el bastidor, “las flores de su fantasía”».

En la galería de heroínas lorquianas hay por lo menos una que logra escaparse de las «cuatro paredes» — los «muros gruesos» del mundo carcelario de Bernarda o del silencio conventual de la monja gitana. Me refiero a la «andariega» Santa Teresa de Jesús, reprochada en vida por sus viajes y asociada siempre —como Lorca— con el movimiento y el dinamismo. El interés de Lorca en la santa —estudiado en estas páginas por José Javier León— se despierta durante un viaje de estudios con uno de sus profesores de la Universidad de Granada, Martín Domínguez Berrueta; Lorca visita Ávila, y la describe en una larga carta a sus padres y poco después en un capítulo de su primer libro, *Impresiones y paisajes*, donde reflexiona sobre la grandeza de la santa y sobre el hondo dramatismo de la vida enclaustrada, donde ninguna pared, ningún régimen, puede bloquear el recuerdo o la tentación amorosa³². La presencia de la santa llega a su apoteosis en la representación lorquiana de la transverberación, descrita en su conferencia «Juego y teoría del duende», donde la santa ha resuelto uno de los problemas centrales en la obra de Lorca, la unión de lo sensorial y lo espiritual: el llegar al «más allá» aludido antes, empresa que entra en la profunda admiración del poeta granadino por Teresa y por San Juan de la Cruz. La santa, escribe, ha descubierto «el puente sutil que une los cinco sentidos con ese centro en carne viva, en mar viva, del Amor libertado del Tiempo». No será este el impulso, también, de la obra de Lorca: ¿guiar el deseo, mediante el poder unitivo de la imagen poética, hacia el amor?

- 1 / Federico García Lorca, «La sombra de mi alma», *Obras completas, I (Prosa y poesía)*, ed. Andrés Soria Olmedo (Madrid: Biblioteca Castro, p. 316). En adelante, utilizo la abreviatura *OC I* para referirme a esta edición.
- 2 / «Evocación de Federico García Lorca», *Los encuentros* (Barcelona: Círculo de Lectores, 1986), p. 120.
- 3 / Carta de julio de 1923 a José de Ciria y Escalante y a Melchor Fernández Almagro, en Federico García Lorca, *Epistolario completo (EC en las notas que siguen)*, ed. Andrew A. Anderson y Christopher Maurer (Madrid: Cátedra, 1997), pp. 196-197. Para una discusión del poema y del deseo en la obra de Lorca, Roberta Quance, *In the Light of Contradiction. Desire in the Poetry of Federico García Lorca*, London, Modern Humanities Research Association and Maney Publishing, 2010; Enrique Álvarez, *Dentro/Fuera. El espacio homosexual masculino en la poesía española del siglo XX* (Madrid: Biblioteca Nueva, 2010), con valiosa discusión de las *Suites* y de la obra neoyorquina; y la edición de Melissa Dinverno de *Suites*, en prensa; su tesis doctoral, sin publicar, «Listening Through Mirrors: Representing García Lorca's *Suites*» (Universidad de Michigan, 2000); y su artículo «García Lorca's *Suites* and the Editorial Construction of Literature», *Modern Language Notes*, 119 (2004), pp. 302-328.
- 4 / Federico García Lorca, *Obras completas*, t. I, *Poesía*, ed. Miguel García-Posada (Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 1996, p. 271.
- 5 / FGL, «Mística en que se habla de la inspiración y de la tristeza de la ausencia», *Prosa inédita de juventud*, ed. C. Maurer (Madrid: Cátedra, 1994), pp. 108-109.
- 6 / Lo dice a propósito de su farsa *La zapatera prodigiosa* en diciembre de 1930: la lucha perpetua [...] entre la fuerza de la ilusión sentida hacia lo que huyó de nuestra mirada y la fuerza de la realidad, la pobreza de la realidad cuando vemos llegar a lo que perdimos y por perdido encendió tanta ilusión...La maravilla de lo que creímos que era y la vulgaridad de lo que es». J.L., «Antes del estreno [de *La zapatera prodigiosa*]. Hablando con Federico García Lorca», en Rafael Inglada, con la colaboración de Víctor Fernández, *Palabra de Lorca. Declaraciones y entrevistas completas* (Barcelona: Malpaso), p. 45
- 7 / «Oda a Salvador Dalí», *OC I*, p. 670. Cf. el comentario de Andrés Soria Olmedo en *Fábula de fuentes. Tradición y vida literaria en Federico García Lorca* (Madrid: Residencia de Estudiantes, 2004), pp. 141-150. Sobre «nebulosidades» y «transcendentalismos», *Palabra de Lorca*, p. 202.
- 8 / Sobre el deseo en Lorca véase también C. Maurer, «Introducción» a FGL, *Collected Poems* (New York: Farrar, Straus & Giroux, 1991), pp. xxxii-xxxvii. Escribe Quance sobre «Canción de jinete»: «Formally the poems themselves dramatize the interrupted journey. In each case the movement of desire describes the movement of the text as well. One might even go so far as to say that desire is the ungraspable referent throughout. It is ultimately a gesture in language which posits an object and in the same stroke denies its possession. To put the object out of reach is to find it desirable and to incite movement (again) toward its possession» (*In the Light of Contradiction*, p. 158).
- 9 / Marcelle Auclair, *Vida y muerte de García Lorca*, tr. Aitana Alberti (México: Era, 1975), p. 209.

10 / El dibujo [*Marinero para “Material nupcial”*], Buenos Aires, abril 1934, descrito por Mario Hernández en *Libro de los dibujos de Federico García Lorca* (Madrid: Tabapress/Fundación Federico García Lorca, 1990), núm. 290.6, p. 233.

11 / *Para entendernos. Diccionario de cultura homosexual, gay y lésbica* (Barcelona: Ediciones de la Tempestad, 2002), p. 617.

12 / Aludo a la canción citada por Lorca en su conferencia «Cómo canta una ciudad de noviembre a noviembre», *OC I*, p. 232-33: «Por la calle abajito / va quien yo quiero. / No le he visto la cara / con el sombrero». Se trata, según Lorca, de un «villancico lleno de una melancolía oculta», cantada por «la voz más pura de Granada, la voz elegíaca, el choque de Oriente con Occidente en dos palacios rotos y llenos de fantasmas. El de Carlos V y la Alhambra». Evidente, pues, que en ocasiones asocia el misterio con lo «oriental».

13 / El título «Jardín deshecho», recuerdo quizás del poema en silvas de Lope de Vega *Huerto deshecho*, es el de un artículo ejemplar de Mario Hernández sobre el inacabado *Jardín de los sonetos* en que estaba trabajando Lorca al final de su vida: «Jardín deshecho: Los “Sonetos” de García Lorca», *El Crotalón. Anuario de Filología Española*, tomo 1 (Madrid 1984), pp. 193-228.

14 / Dos libros fundamentales sobre dicha teorización y sobre la representación de la homosexualidad en la literatura española de la época son Alberto Mira, *De Sodoma a Chueca. Una historia cultural de la homosexualidad en España en el siglo XX*, Barcelona, Editorial Egales, 2004; y Francisco Vázquez García y Richard Cleminson, *Los invisibles. Una historia de la homosexualidad masculina en España, 1850-1939*, Granada, Comares, 2011. También

Jean-Louis Guereña, *Les espagnols et le sexe, XIX^e-XX^e siècles*, Rennes, Mondes Hispanophones/Presses Universitaires de Rennes, 2013. Sobre Lorca y la homosexualidad, véanse Javier Herrero, *Lorca, Young and Gay. The Making of an Artist*, Newark, Delaware, Juan de la Cuesta, 2014; Ian Gibson, «*Caballo azul de mi locura*»: *Lorca y el mundo gay*, Barcelona, Planeta, 2009; Enrique Álvarez, libro citado; y Ángel Sahuquillo, autor del primer libro sobre el tema, *Federico García Lorca y la cultura de la homosexualidad: Lorca, Dalí, Cernuda, Gil-Albert, Prados y la voz silenciada del amor homosexual*, Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, 1991. Edición revisada: *Federico García Lorca and the Culture of Male Homosexuality*, Jefferson, North Carolina, McFarland and Company, 2007. Dos libros sobre género, sexualidad y amor en el teatro: Carlos Jerez-Farrán, *Un Lorca desconocido. Análisis de un teatro irrepresentable*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2004 y Paul McDermid, *Love, Desire and Identity in the Theatre of Federico García Lorca*, London, Tamesis, 2007. Sobre la relación «entre sufrimiento y sexualidad, entre amor y sacrificio» en la obra temprana y en el teatro, Carlos Jerez-Farrán, *La pasión de San Lorca y el placer de morir*. Sobre la homosexualidad en obras particulares de Lorca existe ya una bibliografía demasiado extensa para recoger en estas notas. Quizás la discusión crítica más temprana sobre el tema de Lorca y la homosexualidad sea la de Alberto Nin Frías, *Ensayo sobre tres expresiones del espíritu andaluz: a.) Juan F. Muñoz Pabón (la ciudad), b.) Pedro Badanelli (el agro), c.) Federico García Lorca (los gitanos)*, Buenos Aires, 1935.

15 / Para una meditación profunda sobre las lecturas de Lorca, véase Luis García Montero, *Un lector llamado Federico García Lorca*, Madrid, Taurus, 2016.

- 16 / FGL, *Impresiones y paisajes*, ed. Rafael Lozano Miralles (Madrid: Cátedra, 1994), p. 157. Lorca dedica un largo ensayo a «Jardines Conventuales», «Huertos de las iglesias ruinosas», el «Jardín romántico», el «Jardín muerto» y «Jardines de las estaciones» (edición citada, pp. 157-70).
- 17 / «Todo libro es un jardín. ¡Dichoso el que lo sabe plantar y bienaventurado el que corta sus rosas para pasto de su alma!...» *Impresiones y paisajes*, ed. Miralles Lozano, p. 59.
- 18 / «“¡No bajéis al jardín!” [Don't go down to the garden!]. It is in an impossible place--one that is neither on the inside nor the outside, but, I would suggest, located in an imaginary space, which allows him to stand to one side of the gender codes of his day—that the poet makes his piece with love and makes his verse». Quance, *In the Light of Contradiction*, p. 57.
- 19 / Sobre el lenguaje de las flores, Noël Valis, *The Culture of Cursilería. Bad Taste, Kitsch, and Class in Modern Spain*, Durham and London, Duke University Press, 2002.
- 20 / OC I, 170-179 (Soto de Rojas), 742 («Poema doble del lago Eden»); 919 (desesperanza y desconsuelo); 793 (el amado como «jardín de mi agonía»). «Dentro del vergel...»: FGL, *Juego y teoría del duende. Estudio y edición crítica anotada*. Ed. José Javier León (Sevilla: Athenaica, 2018), p. 242. Ver también los comentarios de Mario Hernández sobre los jardines en «Jardín deshecho...», y en «Cuando los jardines y las flores tenían un culto de novela» en su edición de FGL, *Doña Rosita la soltera o El lenguaje de las flores* (Madrid: Alianza Editorial, 1998), pp. 7-56. También, Pablo Valdivia Martín, *La vereda indecisa: El viaje hacia la literatura de Federico García Lorca*, Granada, Diputación, 2009. Para el jardín como espacio textual, la introducción a Aurora Egido de Pedro Soto de Rojas, *Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos. Los fragmentos de Adonis*, Madrid, Cátedra, 1981 y la bibliografía allí citada.
- 21 / Sobre la relación de los *Sonetos* de Lorca con la tradición renacentista y barroca, ver Andrés Soria Olmedo, OC 1, cxxii a cxxx y, del mismo, «Dark St. Valentine» en Federico García Lorca, *Sonnets of Dark Love / The Tamarit Divan*, tr. Jane Duran and Gloria García Lorca (London: Enitharmon Press, 2017), pp. 31-47.
- 22 / Véase el fascinante ensayo de Juan de Loxa sobre la publicación de las cartas de Rodríguez Valdivieso (hoy conservadas en el Museo Casa Natal FGL, Fuente Vaqueros) en su edición de FGL, *Seis cartas a Eduardo Rodríguez Valdivieso* (Granada: Diputación de Granada, 2013), pp. 7-23.
- 23 / Ver el ensayo de Luiz Muñoz, abajo, p. 34.
- 24 / Sirva como representante del grupo el uruguayo Alberto Nin Frías, que asocia el temperamento «uránico» con algunas de las «más bellas y profundas obras literarias que ha producido el genio del hombre». *Homosexualismo creador* (Madrid: Javier Morata, 1932), p. 13 y pássim.
- 25 / Citado por Nuria Capdevila-Argüelles y Roberta Quance en «Caballeros y damas en crisis: el amor en tiempos de vanguardia», *Journal of Iberian and Latin American Studies*, Vol.16:1 (2010), p. 1, prólogo a un número monográfico de *JILAS* sobre el amor y las vanguardias.
- 26 / En una carta a Adolfo Salazar de febrero de 1922, habla Lorca del «¡Amor en un álbum de estampas...! Hoy he visto

ese álbum delicioso y tu recuerdo se ha hecho denso, denso en mi manecita anaranjada. El álbum nació en 1853 y su poseedora era la morena *Merceditas*, Merceditas, Merceditas, ¡ay qué penal! ¡ay qué dolor...! ¡Doña Mercedes! Si vieses qué bien he visto esto en las estampitas verdes y en las raíces [?] de su entraña!» (EC 140 y nota 390). Sobre la nostalgia y la ironía, ver Valis, *The Culture of Cursilería*.

27 / Sería revelador para el Lorca de 1929-1930 el ejemplo de la «flapper» norteamericana. Le ofrecería —como ofrecido a Moreno Villa unos años antes (*Jacinta la pelirroja, Pruebas de Nueva York*)— un nuevo paradigma del deseo femenino, con el rechazo de la pasividad femenina. Piénsese en la Mecnógrafa / Novia de *Así que pasen cinco años*, algunos de cuyos personajes se basan en estereotipos norteamericanos. Andrew A. Anderson aborda cuestiones de lo masculino y lo femenino en *Viaje a la luna*, cuyo manuscrito se incluye en esta exposición; ver «Approaching Lorca's *Viaje a la luna*: Structural Patterns, Symbolic Concatenations and *El público*,» *Hispanic Review* 85:1, pp. 1-21 y la edición de Antonio Monegal, Valencia, Pre-Textos, 1994.

28 / *El público / El sueño de la vida*. Ed. Antonio Monegal (Madrid: Alianza Editorial, 2000), p. 79.

29 / Sobre Lorca y el mito clásico hay un tomo colectivo excelente: José María

Camacho Rojo, ed., *La tradición clásica en la obra de Federico García Lorca*, Granada, Universidad de Granada, 2006.

30 / FGL, *Poeta en Nueva York*, ed. Andrew A. Anderson (Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2013), p. 264. También, FGL, *Prosa inédita...*, y las obras mencionadas en las pp. 27-29. Sobre Lorca, los evangelios y «El ataque frontal a la Iglesia católica», Eutimio Martín, *El 5º evangelio. La proyección de Cristo en Federico García Lorca*, Madrid, Aguilar, 2013. Sobre la identificación con el sufrimiento de Cristo, Jerez Farrán, *La pasión de San Lorca*.

31 / Ver L. Elena Finardi, *I santi di Federico. Agiografia romano-andalusa di García Lorca*, Bologna, Il Capitello del Sole, 1999 y, sobre los dibujos de santos, Mario Hernández, «Santoral agreste» en *Libro de los dibujos de Federico García Lorca*, pp. 98-110.

32 / *Impresiones y paisajes*, ed. cit., pp. 65-68; sobre la vida en el claustro, p. 84 y las numerosas referencias en *Prosa inédita de juventud*, C. Maurer, Madrid, Cátedra, 1992. Redondea la visión lorquiana la serie de artículos de viaje publicados por Luis Mariscal, uno de sus compañeros en dicha excursión. Luis Mariscal, *El gran viaje de estudios de García Lorca, narrado en 1916 por su compañero Luis Mariscal*, ed. Henríque Alvarellos (Santiago de Compostela, Avarelllos Editora, 2018); sobre Ávila y Santa Teresa, pp. 58-73.

Página 36: [*Arco árabe y jardín granadino*, 1924]. Tinta y lápices de color sobre papel. Centro FGL T2-15.

Página 37: [*Florero con dos peces flotantes*, ca. 1935-1936]. Tinta china sobre papel tela. Legado J. Gebser, Centro FGL, Cat. 208.

Lorca, icono gay

Noël Valis

Son pocos los poetas que han muerto asesinados, pero la proporción de poetas homosexuales de este grupo es aún menor. La relación entre ser homosexual y víctima de una muerte violenta nos conduce inevitablemente a Lorca. ¿Es así como uno se convierte en un icono gay? ¿Es Lorca un icono gay? ¿Y qué es lo que esto significa? En el caos inmediato que se produjo tras su ejecución, apenas hubo referencias a su homosexualidad, al menos no de carácter público, aunque un periódico del bando nacional aludió a su «sexualidad vacilante». La dictadura de la posguerra se encargó de que fuera casi imposible hacerlo, pero incluso en el extranjero, poco fue lo que se dijo, bien por discreción o por ignorancia. El buen amigo de Lorca, Cipriano Rivas-Cherif, es una excepción por su relato de la confesión del poeta en la que este le cuenta que sólo se había acostado con hombres. Este ensayo en tres partes publicado en México en 1957 desató una auténtica tormenta entre los republicanos exiliados compañeros de Rivas-Cherif, que cuestionaron su exactitud y lo calificaron de calumnioso, por no hablar del estilo artificioso y plagado de eufemismos con el que estaba escrito. Sólo un año antes, Jean-Louis Schonberg (el Barón Louis Stinglhamber) había sorprendido al mundo literario al afirmar, sin la más mínima evidencia, que Lorca había sido víctima de una venganza por su condición de homosexual. Décadas después de la guerra civil, aparecieron pruebas sobre el papel que la homosexualidad había tenido en su ejecución, si bien su compromiso con la República desempeñó un papel aún mayor¹.

Como tantas otras muertes acaecidas en ambos bandos del conflicto, el asesinato de Lorca se debió a motivos políticos, y, en este sentido, su homosexualidad también se politizó. Incluso en vida, parece ser que sufrió ataques a causa de una evidente identidad sexual; y, aparentemente, en los

días previos a su muerte, tuvo que soportar insultos de carácter homóforo y maltrato físico. Un conocido personaje granadino llegó a alardear vilmente: «yo le metí dos tiros en el culo por maricón». (En Granada, Lorca ya era entonces conocido como «el maricón de la pajarita»). En julio de 1932, el semanario conservador *Gracia y Justicia* publicó un artículo sin firma titulado «Federico García Loca o cualquiera se equivoca». Términos como «loca» y «equivoco» ya formaban parte en ese momento de la subcultura gay (y eran claramente reconocibles por todo el mundo)².

Los comentarios sobre el séquito de jóvenes que seguían al poeta, miembros de su grupo de teatro itinerante La Barraca, aparecían políticamente ligados a Fernando de los Ríos, «Don Fernando el Laico», íntimo amigo de Lorca y ministro socialista de Instrucción Pública, responsable de la creación del grupo. Igualmente, *El Duende*, otro semanario sensacionalista, se ensañó mordazmente contra Lorca y contra toda La Barraca, llegando a insinuar que el gobierno estaba subvencionando a sodomitas, y asociándolos mediante un juego fácil de palabras a «Cipri... ano Rivas Cherif, su «protector»» (y cuñado del presidente de la república Manuel Azaña). Cabe señalar que este tipo de cosas no sólo sucedían en lugares como España, en 1926 el *Chicago Tribune* decía que Rudolfo Valentino «tenía más pluma que un edredón» y era un «mariquita maquillado»³.

Tras el polémico estreno de su obra *Yerma* a finales de diciembre de 1934, Lorca fue víctima de un nuevo ataque, anónimo e igualmente malintencionado: «La cofradía del apio». También en este caso, la presencia de términos muy marcados en la época como «cofradía» y «apio» dejaban entrever insinuaciones aún más graves dirigidas a algunos de los admiradores de Lorca presentes entre el público, los cuales

son descritos como jóvenes con voces estereotipadamente agudas y de gestos amanerados. (Un artículo de la misma época en *La Voz* también hacía referencia al séquito de jóvenes del poeta). La acusación de degeneración moral presente en el artículo no se puede disociar del paroxismo de la rabia política contra la obra en sí. La noche del estreno, un grupo de derechas increpó a la actriz principal y al dramaturgo con gritos de «tortillera» y «maricón».⁴

A finales de la década de 1980, la homosexualidad de Lorca ya era conocida y estaba aceptada en España, en parte gracias a la biografía de Ian Gibson (precedida por la de Marcelle Auclair). Gibson lo describe como alguien secretamente angustiado por un deseo homosexual insatisfecho en una sociedad represiva y homofóbica. Esa es la perspectiva predominante. Ciertamente, hay algo de verdad en este relato, que se justifica por las actitudes homófobas en contra de Lorca y por el controvertido texto de obras como «Oda a Walt Whitman» y *El público*. Sin embargo, si situamos al poeta en su propio entorno, esta imagen presenta muchos más grises, resulta más ambigua y, a veces, parece más bien todo lo contrario de un escenario sombrío y deprimente. Durante gran parte de la década de 1920 y principios de la de 1930, la actitud hacia el sexo y la identidad sexual en España era más de vivir y dejar vivir, al menos entre ciertos sectores y colectivos sociales, tal y como apunta el amigo de Lorca, Rafael Martínez Nadal⁵.

El tipo de homosexualidad con el que uno era asociado dependía hasta cierto punto de los círculos sociales que se frecuentaban. Por supuesto, entonces nadie era gay sino homosexual, y casi ni esto puesto que el término apenas estaba empezando a utilizarse y competía con una colección de eufemismos tales como invertido, tercer sexo, uranio,

intersexual o incluso hermafrodita, todo ello en una época fascinada por lo híbrido y por lo ambiguo. Como se ve en este frenesí de nombres, la tentación por el estereotipo era abrumadora, especialmente si ello suponía desafiar a la norma. Incluso el Lorca privadamente atormentado de Gibson alimenta un cliché muy concreto del escritor homosexual como una variación del poeta maldito. También tiene cabida dentro del molde *wildeano*, un tipo particular de dandy andaluz, menos elegante que Oscar, y con menos clase, aunque más extrovertido y con una tendencia a la sobreactuación, que raya en lo que Jorge Luis Borges denominaba con desprecio un andaluz profesional⁶.

Un retrato icónico del joven Lorca nos lo muestra mirando pensativamente a la cámara, con la cara apoyada en la mano, con dos dedos doblados hacia abajo, otro apenas rozando la oreja y el pulgar bajo la barbilla. Utilicé esta imagen proyectada sobre una pantalla grande durante una charla dirigida a un animado grupo de ex-alumnos de Yale, la mayoría parejas, muchos de ellos con más de sesenta años. Mientras me preparaba, una mujer de pelo canoso se me acercó, hizo un gesto hacia la foto y me preguntó si Lorca era gay. Esta mujer no sabía nada de Lorca, pero de alguna manera sabía que era gay. ¿Qué era lo que le transmitió su rostro? ¿O es que simplemente su cara y su gesto coincidían con lo que ella entendía por homosexual? Este también es un buen ejemplo de la influencia de los estereotipos.

En el momento en que alguien es etiquetado como icono gay, como en el caso de Federico García Lorca, se crea un estereotipo, lo cual también es un inconveniente. Por ejemplo, la relación entre su homosexualidad y su muerte, entre el martirio y el ser gay, que es parte de su iconicidad, resulta completamente trivializadora en la actualidad,



Ilustración de Gregorio Marañón. *Los estados intersexuales en la especie humana* (Madrid: Javier Morata, 1929), entre las pp. 134 y 135: «Gesto y actitud característicos (sobre todo de las manos) en un homosexual (Luis II, de Baviera). (Hirschfeld).» Col. Particular.

Foto de Rogelio Robles Romero-Saavedra, 1919. Centro FGL, Fotos I.I.G.

a pesar de la historia y de los hechos. La imagen de Lorca ha sido completamente domesticada, a fuerza de repetirla y hacerla reconocible. Etiquetar a Lorca como un icono gay dice menos de él o de su obra que de la necesidad pública de tener a mano iconos e imágenes que permitan identificar e incluso explicar distintas realidades culturales e históricas. Paradójicamente, los iconos modernos siguen recurriendo a los orígenes sagrados de estas representaciones, a la vez que deconstruyen el mismo misterio que hace que figuras como Lorca resulten tan irresistibles.

Ni siquiera estoy segura de entender lo que significa etiquetar a Lorca como un icono gay. ¿Qué significa aquí «gay»? ¿Eres un icono gay si estás «fuera del armario»? Lorca nunca salió, aunque ciertamente lo han sacado. Allen Ginsberg lo situó en un supermercado de California «junto a las



sandías», junto a Walt Whitman «echando el ojo a los chicos del supermercado». ¿Miraba Lorca también a los chicos del supermercado? Aunque para algún crítico este escenario y estas imágenes signifiquen una forma de mercantilización, creo que olvida lo más importante. Ginsberg sitúa a ambos poetas en un entorno cotidiano, haciendo la compra. ¿Forma esto parte del sistema de consumo? Por supuesto. Pero, ¿qué pasa entonces con esos melocotones y esas penumbras? Y «¡Pasillos llenos de maridos! ¡Esposas en los aguacates, y bebés en los tomates!»⁷.

Ginsberg se preguntaba: «¿Dónde vamos, Walt Whitman? Las puertas cerrarán en una hora. ¿Hacia dónde apunta tu barba esta noche? (Toco tu libro y sueño con nuestra odisea en el supermercado y me siento absurdo)». Lorca sí sabía hacia dónde apuntaba su barba: «Hacia el polo», como él mismo escribió en su «Oda a Walt Whitman». El placer de Ginsberg cuando escribe «sueño con las enumeraciones [de Whitman]» mientras va de compras buscando imágenes, rebosa tanto de ironía como de asombro. Es una salida (o sea *outing*) que se convierte en otra diferente y, lo más importante, al preguntar hacia dónde apunta la barba de Whitman esa noche, el poema queda abierto, como la carretera de Whitman, mientras Ginsberg sigue «soñando con la desaparecida América del amor». Al igual que la barba del poeta, todas las direcciones son posibles, dejando una identidad sexual fluida, inconcreta. El vínculo que este poema establece entre Lorca y el legendario Whitman, también contribuye a esa concepción de Lorca como icono gay. Asimismo, Ginsberg intuyó astutamente que los iconos modernos son accesibles en sí mismos y pueden consumirse como los melocotones y los aguacates, aunque él decidió no asignarle una marca o una etiqueta a ninguno de los dos poetas⁸.

Si salir del armario no es necesariamente una de las características del icono gay, ¿es posible encontrar una única definición o imagen concreta de la homosexualidad que se preste a convertirse en fetiche? Me parece que no: solo hay que imaginar la extravagancia de Pedro Almodóvar junto a la antipatía de Lorca hacia los aspavientos estereotipados de los *maricas*. Existen infinidad de imágenes icónicas gays de artistas y escritores, desde Oscar Wilde, Álvaro Retana y Ocaña hasta Whitman, Lorca, André Gide y el propio Allen Ginsberg. Poner el foco de atención en las características específicas de los iconos gays nos aleja de aquello que verdaderamente los conecta: la fama en sí misma, y en algunos casos, una fama que perdura en el tiempo.

Lorca mantuvo una relación complicada y ambivalente con la fama, al tiempo que se sentía atraído por ella, como demuestra la extraordinaria elegía dedicada a su buen amigo, el famoso torero Ignacio Sánchez Mejías. La publicación del *Romancero gitano* en 1928 consolidó su reputación de un modo halagador e irritante a la vez. Odiaba ser conocido como el poeta de los gitanos. En primer lugar, porque era falso; y en segundo, porque era un cliché. Dudo de que le hubiera gustado mucho más ser considerado un poeta gay, por su temor a convertirse en la expresión más estereotipada y expuesta del homosexual. La «Oda a Walt Whitman» deja entrever en su parte central al icono gay rodeado de formas menores y más impuras de serlo.

El Lorca vanguardista buscó imágenes novedosas y atractivas que sorprendieran y deleitaran a sus lectores. «Yo tengo el fuego en mis manos», escribió, negándose a definir qué es la poesía. O esto otro: «Quemaré el Partenón por la noche para empezar a levantarlo por la mañana y no terminarlo nunca», expresión perfecta del concepto nietzscheano

de la destrucción creativa. También insistió en la idea de lo inacabado. Lorca encarna la paradoja de una creación incompleta que no cesa para poder volver a reinventarse, aunque irónicamente, esta sea una imagen clásica. Dicho de otra manera, Federico sugiere que la poesía, o la creación literaria, es peligrosa. Es fuego en manos del artista, destrucción sin fin siempre en proceso de llegar a ser, de reinventarse. La poesía no está estancada ni se puede domesticar. Tampoco lo estaba Lorca. Nunca podremos comprender del todo a ese Lorca indómito y asombroso, y ni siquiera creo que debamos intentarlo⁹.

Su extraña excepcionalidad me interesa mucho más, una singularidad que ya estaba presente en su tiempo. La ambigüedad, la rareza y lo indefinible estaban entonces asociados con la homosexualidad, aunque es evidente que ésta última no tiene el monopolio de tales características. Más bien es la homosexualidad la que en ese momento ocupó un espacio mayor del que le correspondía, por la desconcertante excepcionalidad de la modernidad que Lorca representaba. Ser gay no explicaba y no explica su poesía o su persona; ser gay era una de las nuevas expresiones modernas de lo maravilloso, inquietante y estimulante a la vez, como lo fue la reacción que produjo el mismo concepto surrealista. André Breton lo denominó «la sombra de lo maravilloso que nadie ha visto jamás»¹⁰.

En España, Rafael Cansinos-Asséns vio algo parecido en lo que percibió como formas sexuales renovadas de lo híbrido y de lo ambiguo, formas monstruosas que participan de lo maravilloso y habitan en lo más profundo de la imaginación humana. El aura de lo maravilloso, o su sombra, como la denominó Breton, tiene una conexión secundaria con los conceptos de celebridad e iconicidad, en la medida

en que el estatus icónico de una figura como Lorca posee algo del mismo aura, como reflejo de la propia extrañeza inquietante de la modernidad y de su propensión mediática hacia el despliegue del yo convertido en fetiche. El Lorca que conocemos sigue irradiando ese aire de maravilla en el que alguna vez habitó, aunque aún no entendamos lo que esto significa con exactitud. En este sentido, Lorca ya era un icono gay antes de serlo; simplemente no hemos sabido establecer la distancia suficiente que nos permita iluminar las profundidades de lo maravilloso en el poeta y en su época¹⁷.

La domesticación de la poesía de Lorca la personifican sus imitadores, las interpretaciones trilladas de sus poemas, los homenajes poéticos, y los enfoques críticos reduccionistas de su obra. Su propia personalidad también se ha convertido en una figura demasiado familiar, en un símbolo excesivo y reconocible para muchas causas y reivindicaciones. Incluso el misterio de su poesía y de su persona parece un mantra gastado que necesita de una urgente reevaluación. Del mismo modo, Lorca, el icono gay, limita nuestra comprensión del hombre y de su obra, al no poder abordar la naturaleza compleja y esquiva de ambos. Con esto no quiero decir que no merezca la pena estudiar la homosexualidad de Lorca y su relación con la iconicidad. O que el hecho de ser gay sea irrelevante en su obra. Por el contrario, la complejidad de Lorca, su carácter esquivo, pueden deberse en parte (aunque sólo en parte) a su homosexualidad, al hecho de ser gay en un momento y en un lugar concretos. Su homosexualidad tuvo también una dimensión pública, como apuntó el propio Lorca en su obra *El Público* y en la «Oda a Walt Whitman», obras entendidas sobre todo como exponentes de la modernidad en su aspecto performativo

desde la aparición del inimitable Oscar Wilde, cuya imagen de dandy alcanzó tanto la fama como el escándalo.

El contexto de la homosexualidad del poeta ha sido ampliamente estudiado en estos últimos años, aunque no creo que nadie piense que ya se sabe lo suficiente sobre su época o sobre su vida como para tener la última palabra sobre el tema. En general, el modelo que ha prevalecido es aquél en el que la alta cultura de la Generación del 1927, a la que pertenecía Lorca, se ha tratado aisladamente del resto de la producción cultural de su tiempo, de otras expresiones de la homosexualidad, de otras formas de celebridad, y de otros círculos sociales más amplios. Escritores gays como Lorca, Luis Cernuda o Vicente Aleixandre se han estudiado independientemente de otros escritores gays de esos años que no eran parte de las vanguardias, como Antonio de Hoyos y Vinent, Pedro de Répide y Álvaro Retana, los cuales atrajeron a un sector de lectores más amplio y compartieron el mismo tiempo y el mismo espacio en el pequeño mundo literario del Madrid de principios del siglo XX. Sus vidas se estudian por separado, al igual que sus círculos de amigos y conocidos, a pesar de que algunas personas actuaron como bisagra entre ambos grupos, como Edgar Neville, Jacinto Benavente, Hoyos y Vinent, Rafael Cansinos-Asséns, Ramón Gómez de la Serna y César González Ruano.

La fama de Lorca y su posterior asociación con una identidad gay (entre otras cosas) merecen ser estudiadas más detenidamente dentro de este contexto literario y cultural más amplio. Para el lector contemporáneo, el nombre más brillante de la constelación de escritores e iconos gays es Lorca, pero en la España de principios del siglo XX esto no era así. El gay más famoso de entonces era el extravagante Álvaro Retana, un escritor de ficción popular, escenógrafo, diseñador



Álvaro Retana, *La mala fama: novela*. Madrid: Sucesores de Rivadeneyra, [1922.] Col. Particular.



Álvaro Retana, *Los extravíos de Tony. Confesiones amorales de un colegial ingenuo*. Madrid, segunda edición, 1920? La primera edición es de 1919. Col. Particular.

de vestuario y letrista, un personaje, que al igual que su obra, había sido olvidado casi por completo en el momento de su fallecimiento en 1970, aunque a partir de los años 90 su figura se haya ido recuperando progresivamente. A pesar de las evidentes diferencias como escritores y en su estilo de vida, las dos figuras tienen más en común de lo que cabría esperar.

La extensión de este artículo no permite abordar la rica historia local del momento, pero hay algo más importante que no debemos ignorar: la historia de los escritores gays

icónicos en su conjunto y de su relación con la fama. Lorca pertenece a ese selecto grupo de escritores gays que murieron en circunstancias violentas o antinaturales. El dramaturgo británico Joe Orton fue apaleado hasta la muerte por su amante, si bien el suicidio o una conducta autodestructiva son más comunes. Yukio Mishima se hizo el seppuku (o harakiri) después de un fallido golpe de estado para restaurar el poder del emperador. Reinaldo Arenas se suicidó enfermo de SIDA en fase terminal, lamentándose de su incapacidad para poder seguir escribiendo y continuar su lucha contra el régimen castrista. El alcohol, las drogas y el agotamiento acabaron con Rainer Werner Fassbinder.

Lorca no está solo en su posición icónica actual como poeta gay asesinado. Pier Paolo Pasolini (1922-1975) se nos viene inmediatamente a la mente. Puede que Pasolini y Lorca no tengan mucho en común si se tiene en cuenta que el escritor-director italiano siempre alardeó abiertamente de su homosexualidad. Sin embargo, ambos se consideran expresiones tardías de la tradición romántica y del poeta maldito. Pasolini, en particular, escandalizó por su obsesión con el martirio público, lo que no sorprende en alguien que percibía «el lenguaje del mundo esencialmente [como] un espectáculo». (La figura del mártir, especialmente la de Cristo, ya aparece en las primeras obras de Lorca). También insistió en el significado de la muerte como culminación de la vida: «El hombre se expresa principalmente a través de sus acciones [...] Pero esta acción carece de unidad, es decir, de sentido, *hasta que se ha completado*»¹².

Pasolini comparaba la vida con una secuencia de cine infinita, en la que la muerte era el último corte. Lorca siempre se resistió a esta sensación de término. Lo incompleto define, en la medida de lo posible, la vida y la obra del andaluz,

incompleta tanto en el sentido más evidente de haber sido interrumpida por su asesinato, como por la propia resistencia a lo definitivo. La muerte es un no llegar en la «Canción del jinete». El Partenón se quema sólo para ser reconstruido, pero nunca terminado. La verdadera muerte es un charco de agua estancada, como en «Niña ahogada en el pozo», o un mar paralizado en «Asesinato». La verdadera muerte detiene el tiempo y, quizás también, el poema.

Al igual que Lorca, obsesionado por la muerte, Pasolini ha alcanzado un estatus casi mítico, en parte porque en ambos casos se trata de muertes públicas. No murieron ni en la cama, ni olvidados. Por otra parte, sus muertes también estuvieron acompañadas de polémica, como lo estuvieron sus vidas. Su muerte ya no les pertenece sólo a ellos. La verdadera muerte de Pasolini el 2 de noviembre de 1975 fue dolorosamente sórdida. Abiertamente gay, se paseaba todas las noches por los arrabales romanos, los *borgate*, en busca de chaperos. Cuando hallaron su cuerpo en medio de un descampado fue confundido con un montón de basura. Le habían dado una paliza brutal y había sido golpeado repetidamente con una tabla de madera, después lo atropellaron fatalmente con su propio coche reventándole el tórax. Pino Pelosi, un chapero de diecisiete años confesó el crimen alegando defensa propia, aunque años después cambió su versión e implicó a la Mafia. La contaminación de las pruebas por parte de la policía, los relatos contradictorios de Pelosi y de algunos otros, y el sensacionalismo que inmediatamente envolvió este asesinato han hecho imposible que sepamos con certeza qué ocurrió, cómo y por qué.

Como en el caso de Lorca, hay una paradójica falta de claridad en un hecho tan notorio. A pesar de todo lo que sabemos, sus muertes están rodeadas por un manto de oscuridad.

Dada la relevancia de Pasolini en la vida cultural italiana, las teorías conspiratorias se multiplicaron. Con enemigos a la derecha y a la izquierda, él nunca se identificó totalmente con una sola opción política o ideológica, y destacaba el conformismo presente en todas ellas. Siendo comunista, fue expulsado del partido por su homosexualidad. En su momento, algunos se precipitaron a afirmar que su asesinato había sido el «típico crimen homosexual» y sólo eso, al igual que Schonberg imaginó la muerte de Lorca sin tener en cuenta la posible existencia de motivos homófobos. Fuera lo que fuese, es evidente que tanto la política como su condición de homosexual estuvieron íntimamente entrelazadas en el asesinato de Pasolini¹³.

En cierto modo, casi no importa si el asesinato de Pasolini fue por motivos políticos o no, dado que el escritor ya estaba politizado y, consecuentemente, su muerte se prestó a esta misma interpretación. Maria-Antonietta Macciocchi es un buen ejemplo de esto cuando cita a Philippe Sollers: «Pasolini fue asesinado para que el centro homosexual reprimido de la sociedad permaneciera así, sellado con la sangre de alguien capaz de *hablar* de ello». Desde su perspectiva feminista, Macciocchi criticó al Partido Comunista como el Partido de lo masculino, «el autoconstituido Estado gris del orden», por establecer normas relativas a la orientación sexual y, en consecuencia, expulsar al escritor a causa de su homosexualidad. Macciocchi alimentó la imagen ampliamente difundida del mártir Pasolini como una especie de santo disidente, una nueva versión del poeta maldito, bendecida sexual, política y estéticamente. La politizada mitología sobre Lorca no se queda atrás¹⁴.

Giuseppe Zigaina, pintor y amigo íntimo de Pasolini, se refirió al «proyecto de muerte» del cineasta, para sugerir que,



Publicidad de la versión española de *Salò, o los 120 días de Sodoma* de Pier Paolo Pasolini, estrenada en Madrid en mayo de 1980. Col. Particular.

con su muerte «había hecho poesía». Desde esta perspectiva, Pasolini puede entenderse como alguien que encripta en su propio trabajo una muerte temprana y orquesta su final como un drama pasional sexualizado. La lectura de Zigaina sobre la vida y la muerte del escritor y director sólo se desdibuja al ignorar la inclinación de Pasolini por el martirio. Esta representación es una versión más elaborada, más argumentada que algunas otras anteriores sobre la muerte de otros escritores cuya muerte se deja entrever proféticamente en su propia obra, pero en el caso que nos ocupa se amplía a la implicación de Pasolini en su propio destino. Como apuntaba el titular de un periódico: «Pasolini encontrado muerto en el mismo lugar en el que habría rodado la película sobre su muerte». Lorca es el ejemplo más evidente de un martirio anticipado¹⁵.

Ya fuera conspiración o complicidad, estas muertes parecen escenificaciones en sí mismas con el escándalo añadido

del elemento sexual. Tanto Pasolini como Lorca se encontraron con la muerte al aire libre, en un descampado, y con ellos se llevaron los secretos, las preguntas que quedaron sin respuesta y que merecían ser dadas a conocer. Los asesinatos de estas dos figuras ya forman parte de su fama, con un impacto en el imaginario colectivo similar al del suicidio de Marilyn Monroe o al fatal accidente de automóvil de James Dean. La muerte se convierte así en un halo extrañamente retorcido que ilumina las secuelas de la vida como un asunto público. Me parece que la concepción de la muerte de Pasolini está íntimamente ligada a la idea del escritor como personaje público. Él concebía la muerte como un «instantáneo montaje de nuestras vidas», como algo visual, algo que debía entenderse como una película. Esta secuencia se desarrolla a la vista de todos, tal y como Pasolini entendió su propia vida. Para Alberto Moravia, se trata del «poeta de la gran tradición europea que rindió homenaje al hombre cívico»¹⁶.

Su fama no puede considerarse independientemente de esta sensación de pertenencia a la esfera pública, tanto en vida como una vez muerto. El lenguaje del mundo entendido como espectáculo es inevitablemente una invitación a la celebridad, lo que para el cineasta italiano fue una especie de falsificación. Lo mismo ocurre con García Lorca. Sin embargo, no todo fue necesariamente público. Para Pasolini, su homosexualidad era un asunto personal, no para esconderla, pero sí para vivirla como una especie de «calvario personal». Nunca apoyó los derechos de los homosexuales por miedo a que desapareciera lo que a él (y a otros homosexuales) le hacía sentirse tan diferente y, lo más importante, tan alienado. Ni siquiera se refería a sí mismo como homosexual, sino como un pederasta en el sentido gideano. El individualismo feroz de Pasolini estaba destinado a ser cuestionado y atacado. Puede que la muerte

complete la vida dándole sentido; sin embargo, lo que viene después es confuso, como reconoció el propio Pasolini: «La muerte no radica / en no poder comunicarse / sino en no ser entendido.» ¿Pero acaso él fue entendido en vida?¹⁷.

¿Lo fue Lorca? El asesinato de estos escritores responde no sólo a motivos histórico-culturales, sino que también está plagado de enigmas personales. El mismo desconocimiento sobre su vida (y su muerte) se extiende hasta los intrincados espirales y pliegues de la psique, señalando la inutilidad que supone el que podamos saber algo sobre la vida interior de Lorca o sobre su compleja sexualidad. La desconcertantemente contradictoria vida de Pasolini ilumina débilmente de forma oblicua la enmarañada personalidad del poeta granadino.

La presencia de la homosexualidad complica esta idea de celebridad de un modo interesante y sorprendente a la vez; de hecho, puede decirse que el concepto moderno de celebridad solo puede entenderse, al menos en parte, por la contribución que ciertas figuras homosexuales han tenido en su construcción, en especial, Oscar Wilde. La extravagante personalidad de Wilde encarnó el concepto moderno de celebridad como una forma exagerada de actuación. Él consiguió que la gente pensara en él como alguien extraordinario, a la vez que ocultaba su orientación sexual a plena vista. En este caso particular, la propia actuación funciona como un vínculo entre la fama y la homosexualidad, destacando lo efímero de la primera y la capacidad de pasar desapercibida de la segunda. La fama se desvanece, mientras que ser gay es simplemente algo escurridizo que ofrece una representación inconcreta de una homosexualidad no declarada que sólo años más tarde la ley definiría con una exactitud devastadora para Wilde. En este sentido, el concepto moderno de fama es gay, incluso si la persona no lo es, aunque no está claro lo

que esa homosexualidad significaba a finales del siglo XIX y principios del XX. Esa indefinida cualidad formó parte del personaje de Wilde, al menos para su público, hasta que de repente dejó de serlo. Para Lorca y Pasolini, la fama se ha convertido en algo a la vez político y sexual. Se basa en la cuestión de quién es y qué significa ser gay. ¿Qué nos dice sobre ellos describirlos como iconos gays?

1 / «Ya se matan entre ellos. ¿Ha sido asesinado Federico García Lorca?», sin firma, *Odiel*, Huelva, 10 de septiembre de 1936, p. 1 («sexualidad vacilante»); Cipriano Rivas-Cherif, «La muerte y la pasión de García Lorca», *Excelsior*, año 41, 1, 13 de enero de 1957, p. 4; Jean-Louis Schonberg, *Federico García Lorca. L'homme-L'oeuvre*, París, Plon, 1956, p. 106. Un informe anónimo fechado en 1965 describe a Lorca como masón, socialista y homosexual, todas ellas razones supuestamente utilizadas para justificar su ejecución. Véase, «Los documentos sobre la muerte de Lorca», sin firma, *Cadena Ser*, 22 de abril de 2015. En su extenso poema, *Flowering Rifle*, Roy Campbell, partidario del bando nacional, insinuaba que Lorca era gay, Londres: Longmans, Green & Co., 1939.

2 / Ian Gibson, «Caballo azul de mi locura»: *Lorca y el mundo gay*, Barcelona, Planeta, 2009, pp. 305, 368-69, 371 (insultos homófobos); Gibson, *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca, 1898-1936*, 4ª ed., Barcelona, DeBolsillo, 2010, p. 608 («maricón de la pajarita»); «Federico García Lorca o cualquiera se equivoca», sin firma, *Gracia y Justicia*, Madrid, 47, 23 de julio de 1932, p. 10.

3 / «No hay crisis teatral», sin firma, *El Duende*, Madrid, 10 de febrero de 1934; Gregory Woods, *Homintern*:

How Gay Culture Liberated the Modern World, New Haven, Yale University Press, 2016, p. 282 (Valentino).

4 / «La cofradía del apio», sin firma, sin fecha (reproducido en Gibson, *Federico García Lorca*, Barcelona, Crítica, 1998, vol. 2, p. 338); José Luis Salado, «En el ensayo general de *Yerma*», *La Voz*, Madrid, 29 de diciembre de 1934; Woods, p. 294 (claque).

5 / Rafael Martínez Nadal, *Federico García Lorca: Mi penúltimo libro sobre el hombre y el poeta*, Madrid, Casariego, 1992, pp. 58-59.

6 / Véase Francisco Umbral, *Lorca, poeta maldito*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1968, para una visión de Lorca como poeta maldito.

7 / María M. Delgado, *Federico García Lorca*, Londres, Routledge, 2008, p. 192 (mercantilización de Lorca); Allen Ginsberg, «A Supermarket in California», *Howl and Other Poems*, San Francisco, City Lights Book, 1983, p. 23 (fechado en Berkeley en 1955).

8 / Federico García Lorca, «Poética», en *Antología de Gerardo Diego. Poesía española contemporánea*, ed. Andrés Soria Olmedo, Madrid, Taurus, 1991, p. 485.

9 / Ginsberg, pp. 23-24.

10 / André Breton, *Manifestoes of Surrealism*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1969, p. 63.

11 / Rafael Cansinos-Asséns, *Ética y estética de los sexos*, Madrid, Júcar, 1973, pp. 128, 167, 169.

12 / Pier Paolo Pasolini, *Heretical Empiricism*, ed. Louise K. Barnett, Bloomington, Indiana University Press, 1988, p. 239 (espectáculo), p. 236 (finalización).

13 / Véase la magnífica biografía de Barth David Schwartz, *Pasolini Requiem*, para más información sobre su muerte, Nueva York, Pantheon Books, 1991.

14 / Maria-Antonietta Macciocchi, «Pasolini: Murder of a Dissident», *October*, 13, 1980, pp. 11, 12, 13-14, 15, 18.

15 / Giuseppe Zigaina, «Pasolini and Death. A Purely Intellectual Thriller», *Pier Paolo Pasolini and Death*, ed. Bernhart Schwenk y Michael Zemff, Ostfilden/ Nueva York, Hatje Cantz/D.A.P., 2005, pp. 29-30; Robert S.C. Gordon, «“To Speak Oneself and Die”: Pasolini and the Poet as Martyr», *Dying Words: The Last Moments of Writers and Philosophers*, ed. Martin Crowley, Amsterdam/ Atlanta, Rodopi, 2000, p. 60 (titular).

16 / Pasolini, *Heretical Empiricism*, 236; Schwartz, p. 89 (Moravia).

17 / Pasolini, *The Selected Poetry of Pier Paolo Pasolini*, ed. Stephen Sartarelli, Chicago, University of Chicago, 2014, pp. 332, 333, «La morte non è / nel non poter comunicare / ma nel non poter più essere compresi».

Página 60: En esta página y en la siguiente: borradores autógrafos de la «Elegía a un poeta muerto» de Luis Cernuda, escrita en abril de 1937 con versiones sucesivas de una estrofa omitida cuando Cernuda publica el poema por primera vez en *Hora de España*, VI (Valencia, junio de 1927). La versión de *Hora de España* lleva una nota (p. 46): «Por desecharlo así el autor, la versión aquí publicada del anterior poema es incompleta. Si algún día se reunieran en volumen las Elegías españolas, entre las cuales figura, allí se restablecería el texto original». En la versión editada por Derek Harris y Luis Maristany (pp. 255-56), la estrofa reza: «Aquí la primavera luce ahora. / Mira los radiantes mancebos / Que vivo tanto amaste / Efimeros pasar juntos al fulgor del mar. / Desnudos cuerpos bellos que se llevan / Tras de sí los deseos / Con su exquisita forma, y sólo encierran / Amargo zumo, que no alberga su espíritu / Un destello de amor ni de alto pensamiento». Centro Cultural Generación del 27, Málaga. Ms. S2.20.

Página 61: [*Muchacha granadina en un jardín*, Granada, 1925]. Tinta y lápices sobre papel. Firmado y fechado *Federico García / Lorca 1925*. Paradero desconocido. Hernández núm. 72.

Daríá algo por leértelo

Luis Muñoz

I

Adhesiones

Para un adolescente homosexual en los años ochenta en Granada, como yo era, cuya principal aspiración consciente consistía en escribir un buen poema, la figura de Lorca significaba no solo el mayor esplendor conocido al que podía aspirar el lenguaje poético, tocado con una especie de continua novedad como doblada en vértigo, sino también la máxima representación escrita a mi alcance de una inmensa lucha personal por llevar a cabo una toma de la palabra de carácter homosexual.

Al pasar por los lugares que Lorca había registrado en su escritura como en un barro (el arco de Elvira, Santa Ana, Plaza Nueva, San Miguel Alto, los cauces de los ríos Darro y Genil, los miradores del Albaicín y las torres de la Alhambra, etcétera), los observaba también como instrumentos de posible familiaridad con él, trazada a través de una voluntad de desciframiento, como si pudieran, por un lado, transferirme una parte, por mínima que fuera, del conocimiento y la sensibilidad del ser único que puso tanto ojo y tanto oído en ellos, y por otro, pudieran hablar de la relación en pleno proceso de un aprendizaje, que ya sabía que duraría lo que mi vida, entre la poesía y sus parámetros ambientales.

Como indica Andrés Soria Olmedo: «Todo el transcurso de su poesía está jalonado por versiones de la ciudad. Solo con seguir las sucesivas presentaciones, menciones o evocaciones de Granada se toca el desarrollo de la poesía lorquiana en su práctica totalidad»¹. De modo que recorrer la ciudad era otro modo de leer a Lorca, pero, al mismo tiempo, se trataba de una lectura con la complejidad de aquellas en que las operaciones de conocimiento y de autoconocimiento, es decir de exteriorización e interiorización, irremediabilmente se trenzan.

En su conferencia «Cómo canta una ciudad de noviembre en noviembre», que Soria Olmedo ha definido como un esbozo de «una suerte de obra de arte total o iluminación mutua de las artes»², Lorca afirma que «mientras una catedral permanece anclada en su época, desmoronando su perfil, eterna sin poder dar un paso al día próximo, una canción salta de pronto de su época a la nuestra, viva y temblorosa como una rana, con su alegría o su melancolía recientes»³. Recuerdo la viveza de la convicción de que tenía en mi mano esa eternidad, que pasaba por distintas épocas manteniéndose en la suya, ofreciendo una visión como de ancla y permanencia y, además, los poemas de Lorca que, en efecto, habitan, al igual que las canciones de su texto, una sensación de alegría o melancolía reciente, y un temblor como de rana, pero también una talentosa y dolorosa cualidad escurridiza para zafarse de lo que Adrienne Rich ha llamado famosamente «la heterosexualidad obligatoria»⁴.

¿Cómo lo había hecho Lorca, cuáles habían sido sus metas reales, las condiciones en que había desarrollado las relaciones del lenguaje con su sexualidad y cómo había llevado a cabo su nominación?

Si la necesidad de adherir a Lorca como modelo poético y vital resultaba apremiante, con la conciencia de que, en el mejor de los casos, mi admiración por él solo podría derivar en una serie de pobres imitaciones devenidas de lo que quería entender como identificaciones, las primeras lecturas que hice de su obra tendían a interrogar a cada uno de sus textos acerca de la expresión de su deseo, tratando de separar los nudos de tensión entre la posibilidad y la imposibilidad de decir. Esa tirantez, que me parecía y me parece consustancial a la escritura de la poesía, y que está en la base sustantiva del arranque del lenguaje poético, adquiriría en este ámbito otro carácter,

más social y más de recorrido y de realización personal, y otro anhelo.

Se trata de cuestiones que, sin duda, Lorca había tenido, como una pelota candente, en su tejado y que yo tenía entonces en el mío con un agravante, que sin embargo podía también ser un estímulo: ¿cómo hacer, por mi parte, que esa clase de planteamientos dieran con la piedra de su posibilidad, nada menos que después de Lorca, es decir, *con* Lorca? Pero, además, íntimamente fundido al hecho de la escritura, ¿cómo ser el creador de mi propia sexualidad, en sentido *foucaultiano*, tal y como Lorca, sin duda, lo había sido de la suya?⁵

2

De la «angelización» y la nominación

Acudiendo al conjunto de textos sobre la vida de Lorca, escritos por testigos directos de ella, éstos parecen conducirse decididamente hacia su «angelización» y destacan por la ausencia nominativa de su homosexualidad. El luminoso magnetismo de su existencia es expuesto en un circuito fascinante de historias encadenadas que lleva tanto al conocimiento de un ser de talentos increíbles, como al flash de fantasía de haber estado allí. Pero se trata de una «angelización», digamos, hasta las últimas consecuencias; la imagen obtenida es la de alguien que, a pesar de conectar tanto su vida y su obra —como señala uno de estos amigos cercanos, Aleixandre-, presenta una proyección equívoca, voluntariamente «oscura» y sobre todo, cercenada:

«En Federico todo era inspiración, y su vida, tan hermosamente de acuerdo con su obra, fue el triunfo de la libertad, y entre su vida y su obra hay un intercambio espiritual y físico tan constante, tan apasionado y fecundo, que las hace eternamente inseparables e indivisibles».⁶

Si el intercambio fue, en efecto, espiritual y físico, ¿qué informaciones físicas transfirió a su poesía? Si su vida, inseparable de su obra, se produjo en «libertad», ¿en qué términos esa libertad fue expandida y nominada?

La respuesta completa apenas podemos encontrarla en los valiosos textos de Francisco García Lorca, Martínez Nadal o Morla Lynch, ni en los bellos testimonios dispersos de Guillén, Alberti, Neruda, o el mismo Aleixandre, porque la imagen seráfica que proyectan parece responder a una suerte de acuciante protección de su memoria y la consigna, expresa o tácita, debió ser no poner en manos indiscriminadas ninguna información sobre su conducta sexual que pudiera ser incomprendida, manipulada, esgrimida como una de las explicaciones de su asesinato o usada como objeto de inferiorización.

Con todo, algunos textos rompen esta especie de silencio protector y rasgan la gasa. Recuerdo leerlos en mi adolescencia con avidez, aplicándoles una atención de gran lupa, y también el efecto de orgullo o emoción, producido por algunos, y el de irritación o frustración producido por otros.

El primer testimonio que leí donde se ofrece una imagen de Lorca nítidamente homosexual es el poema de Cernuda «A un poeta muerto (F. G. L.)», capaz por sí solo de desplegar

En esta página y en la siguiente: borradores autógrafos de la «Elegía a un poeta muerto» de Luis Cernuda, escrita en abril de 1937 con versiones sucesivas de una estrofa omitida cuando Cernuda publica el poema por primera vez en *Hora de España*, VI (Valencia, junio de 1927). Centro Cultural Generación del 27, Málaga. Ms. S2.20. La versión de *Hora de España* lleva una nota (p. 46): «Por desecharlo así el autor, la versión aquí publicada del anterior poema es incompleta. Si algún día se reunieran en volumen las *Elegías españolas*, entre las cuales figura, allí se restablecería el texto original». En la versión editada por Derek Harris y Luis Maristany (pp. 255-56), la estrofa reza: «Aquí la primavera luce ahora. / Mira los radiantes mancebos / Que vivo tanto amaste / Efímeros pasar juntos al fulgor del mar. / Desnudos cuerpos bellos que se llevan / Tras de sí los deseos / Con su exquisita forma, y sólo encierran / Amargo zumo, que no alberga su espíritu / Un destello de amor ni de alto pensamiento».

Tu vuedo face
Men viso que los hombres que te pueden
Qua ante los fríos de la tierra,
The ~~fríos~~ le monte ya face
Men viso que lo vide
Inge la tierra con ella ^{ante} la tierra de la vorta imperio
Con tu tierra y tu luce incomparables.

Qui prima que dice
Mira la vorta vortados
Lo viso tanta, comte
Si men pora ^{ante} la tierra del mar,
Cunpa bellidos que lo de tan
Tres de a los de los
Sipi ti ha mequinos ^{de alto}
Inesper de amor y ^{perukimonte}.
Todo sigue a esta luce tan bello ^{avestante} ante
Lo luce imposible
Lo tierra en que hay vida
Por un ^{avestante} ^{avestante}
Que tanto ^{avestante} me ha ^{avestante} ^{avestante} ^{avestante}
Mentando en la vorta.

Tu memoria parece
Más viva que estos hombres
Quien Papiróvatos (falta la frase) lo lo tiene;
Lo muestra se dice en las palabras
Más viva que lo vive
Porque tú estás con él,
Pateas el arco de la verta imperio,
Con tu gracia y tu juventud incomparable.
Pulsándole de faja y la joya

(?) Quien luce aquí la primavera;
Mira los radiantes manebos
De vivo tanto muerte
Sólo por estar junto a lo luz del mar,
Dos nubes negras bellas que se elevan
Tras de si los ojos y
~~los que dan la vista y el poder~~
Repetición total que está del libro
que es la vida humana, espíritus humanos
Insuperable de amor y de alta perfección.

las velas de la vida de Lorca como la de un ser deseante, al tiempo que erigirse en un orgulloso manifiesto sobre el lugar de los poetas en el mundo. Dos momentos del poema, uno en la sexta estrofa, sobre cuya censura en *Hora de España* se ha escrito tanto, («Mira los radiantes mancebos/ Que vivo tanto amaste/ Efímeros pasar junto al fulgor del mar»), y otro en la última («Halle tu gran afán enajenado/ El puro amor de un dios adolescente/ Entre el verdor de las rosas eternas») parecen abarcar existencialmente el ámbito de su afectividad y muestran, a la vez, la hondura de conocimiento que pudo existir en la amistad entre ambos.

El testimonio de María Teresa León en *Memoria de la melancolía* lo leí con sorpresa. Aborda la relación de Rapún con Lorca naturalizándola por completo, con una delicada empatía, yendo directamente al grano del amor entre ambos. Primero, en los párrafos que dedica a la interacción entre ellos y a la transparencia política de los dos en 1936. Después y, sobre todo, al contar su propio encuentro con Rapún tras el asesinato de Lorca: «Volvimos a ver a Rapún. Nadie como este muchacho silencioso debió sufrir por aquella muerte. Terminadas las noches, los días, las horas. Estoy segura de que después de disparar su fusil rabiosamente se dejó matar. Fue su manera de recuperar a Federico»⁷.

Igualmente vivo y tangible, pero más controvertido, me pareció el conocido episodio de Buñuel en *Mi último suspiro* en que le cuenta a Lorca que va a batirse con otro estudiante de la Residencia porque le ha dicho que el poeta es homosexual. La consiguiente terminación de la amistad entre Lorca y Buñuel, y la reconciliación aquella misma noche⁸ ilustran un tipo de episodio en que muchos homosexuales se podrían ver reflejados y en el que yo mismo encontraba similitudes con momentos vividos en mi adolescencia. Hablaba de un tipo

de exposición y de situación, la de la explicación debida y la posibilidad de la sentencia condenatoria con violencia verbal adyacente, cuya lidia es frecuente y dolorosa.

Del mundo de la Residencia, sin embargo, recuerdo el interés inicial y la irritación posterior con que leí los párrafos que Moreno Villa dedica a Lorca en *Vida en claro*. El modo en que, entre grandes elogios sobre el encanto y los talentos de Lorca, señala que no todos los estudiantes le querían, que algunos olfateaban su «defecto» y se alejaban de él⁹, me enfureció. ¿Olfatear? ¿Defecto? ¿Alguien cuidadoso con los términos, como todo escritor, en definitiva, lo es, no podía haber escogido otros? La soterrada homofobia de Moreno aflora también cuando ejerce de suave guardia de una heteronormatividad del gusto, al señalar que el austero y límpido apartamento de Cernuda en la calle Viriato de Madrid, del cual se conservan algunas fotografías, lo había adornado de una manera «demasiado femenina»¹⁰. ¿Demasiado?

Por otra parte, encontré el libro de Mora Guarnido, *Federico García Lorca y su mundo*, lleno de situaciones que ilustran gráficamente parte del ambiente en que transcurrió la juventud de Lorca, pero falto de elementos clave que ofreciesen la ocasión de imaginar con credibilidad su vida en Granada. En el último capítulo del libro, titulado «Los perros en el cementerio», y dedicado a rebatir las tesis de Jean-Louis Schonberg, aparecen como andamios los planteamientos sostenedores de la «angelización» de su relato:

«aparte de sus típicas caídas en la melancolía, tan naturales a un temperamento poético, en los años de intimidad diaria de Granada, años característicos por otra parte del brote de los instintos aunque sea en forma retrasada e incipiente, ni yo ni ninguno de los amigos del «rinconcillo» descubrimos en Lorca indicios de esa desviación que posteriormente se buscan con

tanto ahínco, ni entre nosotros que intercambiábamos nuestras observaciones con toda libertad, se planteó jamás, ni como velada sospecha, esta cuestión. Sabíamos a Lorca muy recatado en cuanto a su vida íntima, pero los demás no lo éramos menos¹¹.

Y más adelante:

«la primera etapa de la existencia de Lorca en la Capital de España la paseó, no solo en mi pensión de estudiantes de la calle San Marcos, sino en mi misma habitación. Varios meses de convivencia tan estrecha no me dieron motivo para experimentar el menor recelo, y en cuanto a la vida de Federico en sus relaciones con las demás personas, en ningún momento sus actos entonces despertaron la menor suspicacia, en aquel Madrid tan dado al comentario, repulsa u ostentación cínica de toda clase de extravíos sexuales»¹².

¿Desviación? ¿Recelo? ¿Suspiciacia? ¿Extravíos? No podía sino pensar en casos parecidos que yo había vivido, y en comentarios o situaciones similares de conocidos míos que pudieran haber alegado de manera parecida ante cualquier duda sobre mi homosexualidad y en la habitual biografía disociada¹³ de muchos homosexuales. Para tener la pretensión de englobar nada menos que el «mundo» de Lorca, al relato de Mora Guarnido le faltan demasiados elementos esenciales.

Fue en el libro de Penón *Diario de una búsqueda lorquiana*, editado por Gibson, y cuya lectura en 1990, recién aparecido, devoré en un día, donde me pareció encontrar algunas piezas clave del puzle de Lorca, gracias a los testimonios de José María García Carrillo. La sensación fue parecida a la de ver claro y oír claro, después de un periodo de vista borrosa y de sonidos acuosos en los oídos:

«Pepito, todos los que tenemos lunares en la cara somos maricones. Mira que tú tienes muchos»¹⁴

-No daba la impresión de temer que su familia se enterara, aunque también es verdad que era discreto. Pero si la ocasión era propicia, se mostraba completamente abierto, pero ¡totalmente!¹⁵

«Somos la gran masonería epéntica»¹⁶.

ALGUIEN: Oye, Federico, te tengo que decir algo terrible.

FEDERICO: ¿Ah, sí? ¿Qué es?

ALGUIEN: Que hablan mal de ti y dicen que eres maricón.

FEDERICO: ¡Pues es verdad, gracias a Dios!¹⁷

En el diálogo me pareció hallar el sentido del humor y la rapidez signifiante de algunos de los diálogos inconclusos de Lorca. Se trata de testimonios que nos permiten acceder, a través de la nominación, a un ámbito de confianza o a un «ámbito de lo decible», por usar los términos de Judith Butler¹⁸. La nominación, con la consiguiente resignificación afirmativa de la injuria, opera, en este sentido, como la puerta de entrada a una comunicación en clave de verdad, donde la homosexualidad puede decir una vez dicha.

3

Canción de la canción

Leí de adolescente «Canción del mariquita» en un ejemplar de la primera edición de *Canciones* que mi abuelo paterno conservaba, y cada vez que lo leo recibo el aire de decisión que implica poner en juego, por primera vez en la obra de Lorca, una figura homosexual nominada. El término elegido, mariquita, supone un posicionamiento doble. Apoyándose en él, la observación se realiza a una media distancia, desde la que es posible captar algunos detalles y sobre todo, una perspectiva plástica con una serie de efectos aparejados.

ii. Manuscrito autógrafa de
"Canción del mariguita", de
Federico García Lorca, de
Canciones, publicada por
Antonina Rodrigo en *García
Lorca en Cataluña* (Barcelona:
Planeta, 1975), p. 402.

- Canción del mariguita -
El mariguita se peina
con su peñador de seda.
Los vecinos se miran
en sus ventanillas postizas.
El mariguita organiza
los bucles de su dabora.
Por los patios gritan loros,
murtidofes y planetas.
El mariguita se adorne
con un jorruin sin vergüenza.
La tarde se pone extraña,
de peines y curriedaderas.
El escandalo temblaba,
rayado como una cebra.
Los mariguitas del Sur,
cantaen en las arroteas.
1924.

La voz del poeta, viene a decir el poema, no es la de un mariquita. El mariquita le interesa a la voz como personaje, al menos en el mundo de sugerencias intensas y verdor de *Canciones*, pero su concurrencia insólita y esquemática, como es insólita y esquemática, por otro lado, la de los demás personajes del libro, representa una primera llamada sobre el tema de la homosexualidad, una nota de aviso que rompe la barrera de la invisibilidad y el silencio terminológico.

El diminutivo inscribe en el personaje, ligado al timbre de ofensa, un carácter inofensivo. Pero también supone una especie de aceptación. Con el diminutivo, el mariquita es una «parte», es decir, está incluido, provoca atención, no es descartable que también admiración, y conlleva, además, un tipo de participación comunitaria, una variable que contiene, al mismo tiempo, una forma de indulgencia previa y una posibilidad, o no, de simpatía.

El poema pertenece a ese conjunto de estampas sintéticas que es *Canciones*, de colores fuertes y sensaciones engañosamente planas, porque en realidad están llenas de huecos y de una especie de cualidad energética, de pujanza que las trasciende. Como señala Mario Hernández «se tornasola de profundidad en lo más leve y de mágica gracia en lo más grave»¹⁹.

La sección en que se incluye el poema, «Juegos», está constituida, según indica Piero Menarini, por encuentros fallidos, obstaculizados o rechazados, que hacen pensar en un «juego fatalmente cruel en el que participa cada ser humano: el «yo» del poeta, las niñas, las muchachas, los galanes, el mariquita, etc.»²⁰. Para Menarini «ya todos están resignados a no encontrarse sino en situaciones de estampa barata que proponen actos repetidos y ya vacíos y, sin embargo, vueltos casi cósmicos por la potencia de la metáfora»²¹.

Aun no compartiendo la estimación de la baratura de las estampas y considerando, al contrario, que se trata de estampas lujosamente sencillas, creo que Menarini afina en que la metáfora funciona como disparadero y también en el modo de describir la unidad de la sección:

El título de la sección puede ser entonces didascálico, sí, pero solo si a estos «juegos» se les da el sentido, amargo, de convención, de aceptación recíproca de un código gestual que de hecho se agota en sí mismo y que puede satisfacer solo si no se intenta ir más allá de lo que de ritual posee cualquier juego.²²

La ritualidad del peinado, la ritualidad de la risa, la ritualidad del patio, la ritualidad del jazmín, la ritualidad de la extrañeza de la tarde y la ritualidad del escándalo van, en efecto, más allá de sí mismos. En el júbilo del cuidado del mariquita (para gustarse y gustar) frente a la norma de los vecinos y en su falta de vergüenza, transmutada en la hipálage del jazmín con que se adorna, se pulsa una reclusión, en todo caso airosa.

Resulta interesante también cómo el aparato metafórico de Lorca se pone en funcionamiento en las reacciones a los actos del mariquita, que funcionan como una especie de reverso de su alegría. Así, después de que el mariquita organice los bucles de su cabeza, «Por los patios gritan loros,/ surtidores y planetas». Después de que el mariquita se adorne con un jazmín sinvergüenza, «La tarde se pone extraña/ de peines y enredaderas» y, a continuación, saltando al pasado imperfecto, como con el efecto «mitologizador» del romance, «El escándalo temblaba/ rayado como una cebra».

Siguiendo a Ortega y Gasset, podríamos indicar que el tabú no se reserva para la escena previsiblemente más asociada al tabú, la del acicalamiento del mariquita, sino para los

recelos que provoca. Si Ortega dice, metafóricamente, que «la metáfora nos facilita la evasión y crea entre las cosas reales arrecifes imaginarios, florecimiento de islas ingravidas», lo hace, según sostiene, suplantando «una cosa por otra, no tanto por llegar a ésta como por el empeño de huir aquélla»²³.

Los signos de exclamación de los dos últimos versos, por otro lado, («¡Los mariquitas del sur/ cantan en las azoteas!») subrayan el carácter anexo del espacio de su expresividad. Un espacio, las azoteas, que según Meranini, en Lorca «son a menudo el lugar de amores turbios o diversos»²⁴. Pero también un espacio que es, al mismo tiempo, aparte y abierto (apartado por arriba, podríamos decir), luminosísimo y aireado, mucho más luminoso y aireado que ningún otro posible, y, desde luego, mucho más que las ventanas postreras de los vecinos.

El poema recorre en estos dos últimos versos el hecho de la expresión, el cantar de los mariquitas, ahora en plural, adoptando con ello una perspectiva repentinamente más amplia. La voz del poeta canta ese cantar. La ubicación del sur distingue la posibilidad de canto, de enunciado, de los mariquitas, su falta de subordinación a un silencio social.

4

Una escultura inacabada

La llamada nominativa de «Canción del mariquita» la recoge, en un dispositivo estético de signo radicalmente distinto, «Oda a Walt Whitman». Los términos «faeries», «pájaros», «jotos», «sarasas», «apios», «cancos», «floras», «adelaidas» y,

12. Primera edición de la “Oda a Walt Whitman”, uno de 50 ejemplares impresos por dos jóvenes, los futuros historiadores Edmundo O’Gorman y Justino Fernández, en la editorial Alcancía, México, 1933. Con dedicatoria a Ernesto Guerra da Cal. Centro FGL, Biblioteca R-254.4.

Poem Events

de mi amigo

F
Federico



le

arrie



rca



ODA A WALT WHITMAN
FEDERICO GARCIA LORCA

ALCANCIA MEXICO, MCMXXXIII

desde luego, «maricas» de la oda remiten al «mariquita» de la canción. Y la respuesta a lo que parece, a todas luces, una necesidad íntima de explicarse y tomar la palabra, a lo que Foucault llama el beneficio del locutor²⁵, explota en el poema.

Cada una de las veces que lo he leído me he peleado con él, como a través de las olas brillantes de sus imágenes, y probablemente así va a seguir sucediendo. El tipo de discusión que me plantea tiene que ver con la determinación del paso doble que supone con respecto a su obra anterior, es decir, el abordaje, de una vez por todas, del tema de la homosexualidad y la explicación inherente a través de un giro que va de la anotación lírica de otros libros suyos a la construcción de un «discurso», y también con los aspectos irresolubles de ese discurso.

Derivadas de la discusión, algunas preguntas de base: ¿por qué la defensa de la homosexualidad, que todo el poema es, precisa del ataque a un sector de la homosexualidad, que todo el poema es al mismo tiempo? ¿Por qué sigue y amplifica el discurso de la injuria y de la sanción, cuyos efectos de constitución del interpelado²⁶, Lorca debió sufrir y conocer bien? ¿Por qué clasifica a los homosexuales en categorías y en el punto más alto coloca lo macho («Adán de sangre, Macho»)? ¿Cuál es el contexto intelectual y artístico en que pueden insertarse y adquirir significado pleno estos mecanismos? ¿Por qué la voz del poeta tiene que actuar como enjuiciador, es decir, como verdadero agente de la ideología del castigo²⁷?

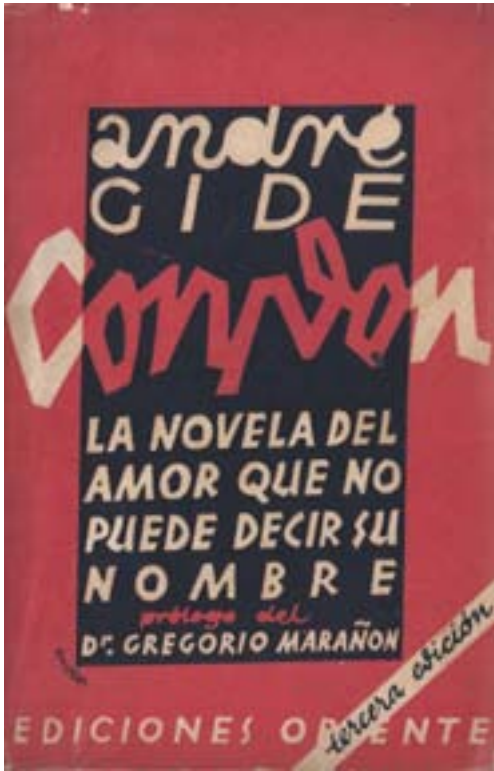
La consistencia de *Poeta en Nueva York*, con la brecha y la comparación permanente entre los dos mundos, que rige en todo el conjunto, y con el tono admonitorio de muchos de los poemas, ciertamente absorbe y encuentra acomodo para las características tonales de la oda. La separación moral de las opciones vitales y de las estructuras de pensamiento y de imaginación que Lorca evidencia en su conferencia-recital

sobre su viaje a Nueva York y Cuba y que, según señala Andrew Anderson, fue redactada en relación simbiótica con la elaboración del libro²⁸, apuntan en esa vía. Recordemos el famoso párrafo:

Los dos elementos que el viajero capta en la gran ciudad son: arquitectura extrahumana y ritmo furioso. Geometría y angustia. En una primera ojeada, el ritmo puede aparecer alegría, pero cuando se observa el mecanismo de la vida social y la esclavitud dolorosa de hombre y máquina juntos, se comprende aquella típica angustia vacía que hace perdonable, por evasión, hasta el crimen y el bandidaje.²⁹

Lo que nos viene a decir la voz del poema es que Whitman se salva de todo eso. También de la multitud, por su modo de comprenderla en términos individuales y, por tanto, humanizados. En la conferencia-recital sobre su viaje a Nueva York, Lorca no incluye la oda, pero sí pone a Whitman como ejemplo de quien sabe qué es una multitud y busca en ella «soledades»³⁰. La voz de la oda se orienta por la resolución de distinguir a Whitman (¿a Lorca?) de los maricas y a hacer hincapié en el enorme error que podría suponer la indistinción. Un momento clave del poema es el del señalamiento de los maricas que identifican a Whitman con ellos mismos, que lo consideran uno de los suyos: «¡También ése! ¡También!». Y las negadoras imágenes-argumento que vienen a continuación y tratan de establecer las diferencias como si fuesen insuperables:

Pero tú no buscabas los ojos arañados,
ni el pantano oscurísimo donde sumergen a los niños,
ni la saliva helada,
ni las curvas heridas como panza de sapo
que llevan los maricas en coches y terrazas
mientras la luna los azota por las esquinas del terror.



13. André Gide, *Corydon*.
La novela del amor que no puede decir su nombre. Tercera edición. Traducción de Julio Gómez de la Serna. Madrid, Ediciones Oriente, 1931. Col. Particular.

Tú buscabas un desnudo que fuera como un río.
Toro y sueño que junte la rueda con el alga,
padre de tu agonía, camelia de tu muerte,
y gimiera en las llamas de tu Ecuador oculto.

¿Lo consiguen? Creo que es posible que sí en un nivel dramático, pero la falta de claridad de muchas de ellas remite no solo a un mundo sensible de impresiones y efectos puramente parciales, sino también a una especie de nervio de la arbitrariedad. En el momento en que el poeta «levanta la voz», el mecanismo de contraposiciones que se pone en marcha es parecido, y lo que parece revelar es su grado de furia

en la busca de la diferenciación, acompañado de una especie de temperatura de importancia, pero no un orden de ideas coherente a pesar de su estructuración retórica.

En algunas de las lecturas que he hecho del poema confieso haber echado de menos en él consideraciones más cercanas a las de Gide en *Corydon*, como cuando dice: «la homosexualidad, lo mismo que la heterosexualidad, tiene sus degenerados, sus corrompidos y sus enfermos»³¹. Pero precisamente en Gide, el intelectual de su tiempo que más lejos llega en la conversación sobre la homosexualidad y en la pujante tradición de toma de la palabra que arranca con los humanistas de Oxford del siglo XIX (Walter Pater, John Addington Symonds, etc.), e incluye, entre otros, a Wilde y a Proust³², podemos encontrar no solo el establecimiento de sistemas clasificadores como entrada en materia, sino también el gesto del reproche y la búsqueda de culpabilidades dentro del saco del mundo homosexual. En su *Diario*, al referirse a los que denomina «invertidos», escribe Gide:

En cuanto a los invertidos, que he frecuentado muy poco, siempre me ha parecido que solo ellos merecían ese reproche de deformación moral o intelectual, solo a ellos eran aplicables algunas de esas acusaciones, que se suelen dirigir a todos los homosexuales.³³

Y en un momento anterior, clasifica a los homosexuales por categorías:

Llamo *pederasta* a aquel que, como la palabra indica, se enamora de los chicos jóvenes. Llamo *sodomita* («Se dice sodomita, señor juez», respondía Verlaine al juez que le preguntaba si era verdad que era *sodomista*) a aquel cuyo deseo se dirige a los hombres adultos.

Llamo invertido a aquel que, en la comedia del amor, asume el papel de una mujer y desea ser poseído.

Estas tres clases de homosexuales no siempre son compartimentos estancos; hay deslices posibles de una a otra; pero las más de las veces, la diferencia entre ellos es tal que los unos sienten hacia los otros una profunda repugnancia; repugnancia acompañada de una reprobación que a veces no tiene nada que envidiar a la que vosotros (heterosexuales) manifestáis ásperamente hacia las tres.³⁴

Creo que la concordancia de estas últimas líneas con el ataque de Lorca a los homosexuales en su brillante retahíla en que usa los términos de la injuria puede iluminarnos sobre el sentido y la riqueza del contexto histórico. En el caso de Gide, al parecer, se trata de un sistema urgido por un ejercicio de lucidez y clarificación intelectual, pero también por la articulación de cierto legado pedagógico que trata de argüir frente a la teoría del «tercer sexo» de Hirschfeld y derivados. En el caso de Lorca, la voz del poeta no parece querer ser razonable, ni equitativa, ni, desde luego, clemente, sino mostrarse tanto en su propia incomodidad como en los resortes idealizadores que sustentan la imaginación, y probablemente la vivencia, de su afectividad.

Cernuda³⁵ señala que quizá en «Oda a Walt Whitman» esté el corazón de *Poeta en Nueva York* y se refiere a que en ella Lorca da voz «a un sentimiento que era razón misma de su existencia y de su obra». Por tratarse de un sentimiento tan importante, lamenta lo confuso del poema «a pesar de su fuerza expresiva» y añade: «pero el autor no quiso advertir que, asumiendo ahí una actitud contradictoria consigo mismo y con sus propias emociones, el poema resultaría contraproducente». Si para Cernuda, Lorca, al tratar de explicarse, se condena al condenar a otros homosexuales, el poema yerra porque no es capaz de orientar firmemente la dirección de su discurso. Creo, sin embargo, que el poema

no yerra porque lo sostiene la densidad de su propia incongruencia. Cernuda propone una imagen sobre el efecto de la oda: «el de ciertas esculturas inacabadas porque el bloque de mármol encerraba una grieta»³⁶. La imagen creo que es excelente, que de alguna manera atraviesa toda la oda y es capaz de explicarla de un trazo, pero no puedo concordar con su valoración. La falta de redondez del discurso, según lo veo, es por un lado vigorizante, porque no se agota en sí mismo y, por otro, añade una impresión de vulnerabilidad de la voz que dota a su énfasis de una especie de modestia paradójica. La vulnerabilidad se resuelve en arbitrariedad. El contraste entre la potencia del tono, las imágenes y la brillante cuestionabilidad de su argumentación preserva al poema de caer en el riesgo de lo razonable. Lorca parece haberse dado cuenta y haberse detenido en los filos dentados de su discurso, en lugar de someter el poema a un proceso de clarificación, como muy bien pudiera haber hecho y para lo que estaba absolutamente dotado. Al no cumplir con sus expectativas proposicionales e instalarse en la arbitrariedad, el discurso del poema se constituye en una sucesión viva de problemas irresueltos y, por tanto, en una materia sobre la que volver.

5

Hacerse presente

Quisiera conectar dos fragmentos de cartas para terminar estas breves notas.

El primero, procedente de una carta enviada a Melchor Fernández Almagro en la primera decena de diciembre de 1926 desde Granada:

Estos días me aburro de una manera terrible en Granada y tengo el desconsuelo de que no me guste mi obra lo más mínimo. Todo me parece lamentable en mi poesía. En cuanto que *no he expresado* ni puedo *expresar* mi pensamiento. Hallo calidades turbias donde debiera haber luz fija y encuentro en todo una dolorosa ausencia de mi *propia y verdadera* persona. Así estoy. Necesito irme muy lejos.³⁷

El segundo es de julio de 1930 y pertenece a la primera carta que Lorca escribe a Rafael Martínez Nadal en Madrid, después de haberse ido, efectivamente, muy lejos, a Nueva York y haber escrito gran parte de sus poemas neoyorquinos y *El público*:

Yo estoy satisfechísimo de mi viaje. He trabajado mucho. Tengo muchos versos de escándalo y teatro de escándalo también. Vuelvo en enero. Esto te lo diré todo. Y es fácil que estrene en New York.

He escrito un drama que daría algo por leértelo en compañía de Miguel. De tema *francamente* homosexual. Creo que es mi mejor poema. Aquí en Granada me divierto estos días con cosas deliciosas también. Hay un torerillo...³⁸

Creo que el efecto «de escándalo» al que se refiere en la segunda puede entenderse en relación con la dificultad de expresión de su pensamiento (ahí debemos leer también «sentimiento») de la primera. Creo que la dolorosa ausencia de la primera puede entenderse en relación con el deseo apremiante de dar a conocer el drama, es decir con la plena presencia, de la segunda. Y la sensación de éxito de la segunda con la de fracaso de la primera.

En la tensión de estos binomios creo que puede basarse su toma de la palabra homosexual. Esta tensión infunde a su tarea de una aspiración que la despeja de «calidades turbias» y hace presente su «propia y verdadera persona».

- 1 / Soria Olmedo, A. (2004): *Fábula de fuentes*, Madrid, Residencia de Estudiantes, p. 86.
- 2 / *Ibid*, p. 246.
- 3 / García Lorca, F. (1997): *Obras Completas III. Prosa*, Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, p. 137.
- 4 / Rich, A. (2019): *Ensayos esenciales. Cultura, política y el arte de la poesía*, Madrid, Capitán Swing, pp. 437-488.
- 5 / Foucault, M. (2013): «Michael Foucault, una entrevista: sexo, poder y política de la identidad», en *Obras esenciales*, Barcelona, Paidós, p. 956.
- 6 / Aleixandre, V. (1980): «Federico», en F. García Lorca, *Obras completas II*, Madrid, Aguilar, p. x.
- 7 / León, M. T. (1987): *Memoria de la melancolía*, Barcelona, Círculo de Lectores, p. 174.
- 8 / Buñuel, L. (1987): *Mi último suspiro*, Barcelona, Plaza & Janés, p. 78.
- 9 / Moreno Villa, J. (2006): *Vida en claro*, Madrid, Visor. p. 79.
- 10 / *Ibid*, p. 106.
- 11 / Mora Guarnido, J. (1958): *Federico García Lorca y su mundo*, Buenos Aires, Losada, p. 228.
- 12 / *Ibid*, pp. 228-229.
- 13 / Goffman, E. (2009): *Estigma*, Buenos Aires, Amorrortu, p. 86.
- 14 / Penon, A. (1990): *Diario de una búsqueda lorquiana*, Barcelona, Plaza & Janés, p. 112.
- 15 / *Ibid*, p. 152.
- 16 / *Ibid*, p. 113
- 17 / *Ibid*, p. 151
- 18 Butler, J. (2009): *Lenguaje, poder e identidad*, Madrid, Síntesis, p. 220.
- 19 / Hernández, M. (2015): «Introducción», en F. García Lorca, *Canciones*, Madrid, Alianza, p. 19.
- 20 / Menarini, P. (1986): «Introducción», en F. García Lorca, *Canciones y Primeras canciones*, Madrid, Espasa Calpe, pp. 27-28.
- 21 *Ibid*, p. 28.
- 22 / *Ibid*.
- 23 / Ortega y Gasset (2004): *La deshumanización del arte*, en *Obras completas III*, Madrid Fundación Ortega y Gasset / Taurus, p. 865.
- 24 / Menarini, op. cit., p.148.
- 25 / Foucault, M. (2019): *Historia de la sexualidad I. La voluntad de saber*, Madrid, Siglo XXI, p. 11.
- 26 / Butler, J., op cit, p88
- 27 / Cover, R. (2002): «La violencia y la palabra», en *Derecho, narración y violencia*, Barcelona, Gedisa, p. 124.
- 28 / Anderson, A. (2013): «Introducción», en F. García Lorca, *Poeta en Nueva York*, Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, p. 9.
- 29 / García Lorca, F., op. cit., p. 164.
- 30 / *Ibid*, p. 169.
- 31 / Gide, A. (1971): *Corydon*, Madrid, Alianza, p. 51.
- 32 / Eribon, D. (2001): *Reflexiones sobre la cuestión gay*, Barcelona, Anagrama, p.221.
- 33 / Gide, A. (199): *Diario*, Madrid, Alba, p. 179.
- 34 / *Ibid*, pp. 178-179.
- 35 / Cernuda, L. (1972): *Estudios de poesía española contemporánea*, Madrid, Guadarrama. p. 184.
- 36 / *Ibid*.
- 37 / García Lorca, F., op cit, p. 932.
- 38 / *Ibid*, p. 1171

Página 86: detalle de *Camino y bosque*, ca. 1924-1925. Lápices de color sobre papel. Col. Herederos de Ernesto Halffter, Madrid.

Página 87: *Florero de los tres peces*, ca. 1935-1936. Tinta china sobre papel tela. Legado J. Gebser, Centro FGL. Cat. 207.

Los arquetipos de Venus y la Virgen: un tema bordado

Roberta Ann Quance

88

Venus y la Virgen aparecen inesperadamente en un poema temprano de Federico García Lorca: «Dos estrellas del mar». Un poema tan modesto que no sé si alguien se habrá fijado en él antes. El poema pertenece a una colección nonata de principios de los veinte, las malhadadas *Suites*, compuestas entre 1920 y 1923 y solo dadas a conocer en 1983. Y gira en torno a dos conceptos de la mujer que tenían fascinado al Renacimiento y sobre los cuales existían tradiciones iconográficas. Aunque el tejer de la Virgen es objeto de una exégesis devocional desde muy pronto, es probable que el joven poeta (1898-1936) no pensara más que en dos tipos de mujer que traían de cabeza a los jóvenes de su tiempo. Por un lado, la mujer que seduce al hombre, que es objeto erótico; por otro, la mujer que teje lana, la mujer maternal y pura (y que con su pureza demuestra que es digna del honor de dar a luz a Cristo). Como han comprobado los mitólogos apenas somos capaces de conciliar en nuestro imaginario –que depende prodigiosamente de los griegos– esas dos facetas de la sexualidad femenina¹.

En la torre
de la madrugada
María enseña a Venus
a tejer lana.
Venus le muestra todas
sus miradas
y María se asombra.

En la torre
de la madrugada. (OC I, 211)²

Se trata del último poema de la suite *Estampas del mar*, que Lorca compuso en 1921. De acuerdo con el título, tanto Venus como María son «estrellas», aunque solo la primera

corresponde a un astro; la segunda alude al epíteto en latín para la figura legendaria de la Virgen María (*Stella maris*), que solo es estrella metafóricamente. Ambas son significativas para los marineros. Los marineros de carne y hueso se guiarán por la luz de Venus y serán protegidos por la intercesión de María ante Cristo, para que no mueran en alta mar y lleguen a buen puerto en un sentido espiritual.

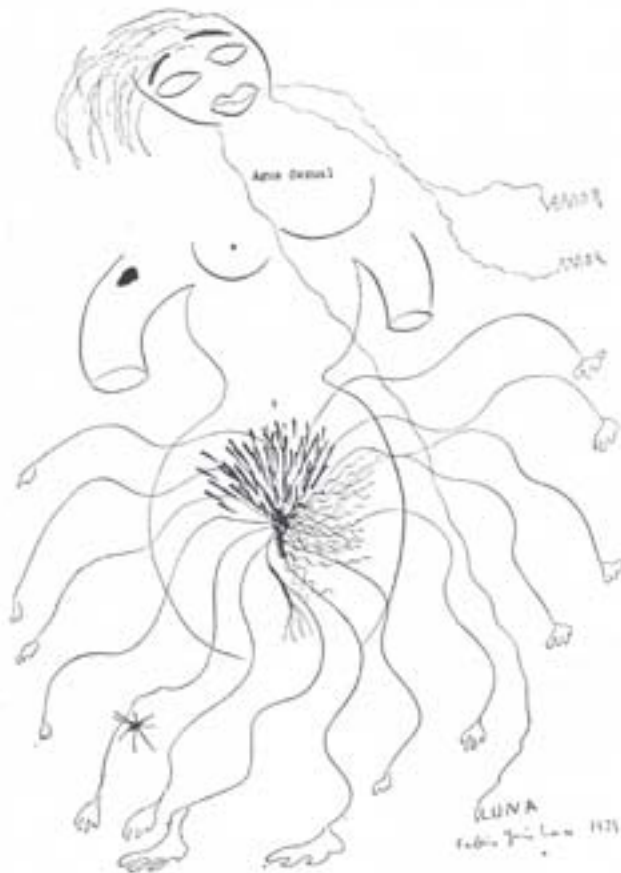
El punto de partida del poema es sencillo y su ideología apunta a un nexo de imposibilidades en lo que a los papeles de mujer se refiere. Lo clásico se entremezcla con lo cristiano. Venus (*Aphroditi*) no teje porque el mundo doméstico le es ajeno. Y María la madre de Dios, en la medida en que es la Virgen por excelencia, no es figura de amante. Venus representa el eros sin domesticar, mientras que María encarna el sexo trascendido. Pero en la imaginación del poeta, las dos figuras intercambian saberes. Y la amante le enseña a la Virgen cómo atraer a los hombres— a través de miradas seductoras—mientras la esposa de José le enseña a la diosa del eros cómo confeccionar la ropa de hogar³. Curiosamente, en ningún caso se valida el sexo dentro del matrimonio.

Aunque el poema de Lorca es muy temprano, se encierra en él una disyuntiva que el dramaturgo desarrollará a lo largo de su obra⁴. Su «Canción tonta», por ejemplo, de *Canciones* (1927), es enunciada por un niño que busca que su madre le ampare:

Mamá.
Yo quiero ser de plata.

Hijo,
tendrás mucho frío.

Mamá.
Yo quiero ser de agua.



[*Venus*] (1934). Ilustración del poema “Agua sexual” de Pablo Neruda, en *Paloma por dentro, o sea, la mano de vidrio. Interrogatorio en varias estrofas compuesto en Buenos Aires por el Bachiller Don Pablo Neruda e ilustrado por Don Federico García Lorca*. De un ejemplar único mecanografiado conservado en la Biblioteca Nacional de España. Este dibujo fue reproducido por primera vez por Mario Hernández en *Trece de Nieve*, cuyo número 1-2 (2^a ép., 1976), dedicado a Lorca, marcó una nueva época en el estudio filológico del poeta. Col. Particular.

4
- Guardias -

En el reino del mar
hay dos guardias
San Cristóbal
y Polifemo.

~~En misa,~~

En los ojos
sobre el ojo grande.

Polifemo ~~está~~

Mira a Cristóbal ~~con~~
y le ~~ve~~ ~~el~~
a los ~~ojos~~ ~~grandes~~

~~En~~
En los ojos del mar

En la torre
de la madrugada

Maria enciende a Venus

a bajar ~~la~~ ~~luz~~

Venus le ~~encende~~ ~~las~~
sus ~~miradas~~

y Maria se ~~encende~~

En la torre
de la madrugada

Hijo,
tendrás mucho frío.

Mamá.
Bórdame en tu almohada.

¡Eso sí!
¡Ahora mismo! (OCI, 363-364)

Por más sencillo y juguetón que parezca este poema, tiene un trasfondo psicológico oculto. La oscilación entre la asonancia en *a* y en *i*—del tipo de juego que Lorca admiraba en la poesía popular— anuncia, como en otras canciones suyas, una progresión. Hemos de interpretar los deseos del hijo y la relación que tiene éste con la madre. En el imaginario del poeta, el amor de la madre por el hijo se traduce en un deseo de que el pequeño no pase frío, o simbólicamente que no muera. Que no se ponga «de plata», asociado en Lorca con la claridad de la luna —una luna que es a la vez gobernadora de las aguas en que nuestro cuerpo se disuelve al morir. Lo curioso es que el instinto por parte de la madre de acogerlo junto a sí, donde no pase frío, donde no muera, se resuelva apelando a lo imposible: el que la madre borde su pequeña vida en la funda de su almohada. El poeta sale al paso de un temor psicológico— una idea que podría resultar demasiado intensa— con la inocencia y el toque de lo absurdo que encontramos en los cuentos de hadas. Y nos hace ver que en uno y otro caso se trata de deshacer lo andado. No morir es des-nacer. Es volver a esconderse en la madre, en los hilos con los que ésta concibe una nueva vida. Por ahora, yo quisiera insistir en que el motivo mágico es inseparable de una intuición que Lorca como hombre de su tiempo asociaba al bordado de las mujeres: es la actividad por excelencia de las madres, en ejercicio o en potencia, que se imagina exentas de erotismo.

- Canciones Tontas del niño y su mamá

I
S:
N:
N:
N:

< ¿Quieres que quise?
'Yo!

< S:
'Nó!

II

Mamá
¿Quieres que quise?
Mamá

'Yo quise ser de plata

'Hijo
'¿Quieres que quise?
Mamá

'Yo quise ser de agua

'Hijo
'¿Quieres que quise?
Mamá

'Por donde en tu albahaca!
'Ero n:
'A mi mamá!

(Número 1425)

III

Los barros que son artes volando
Sus roncillos van por los tejados

16. Manuscrito autógrafo de "Canciones tontas del niño y su mamá". Centro FGL, P7.11.1.

Esto lo vemos bien claro en el *romance* «La monja gitana» del *Primer romancero gitano* (1928). La mujer es obligada a elegir entre el *eros* o el punto de aguja (si bien se le reconoce la maestría en otra arte doméstica, como es la preparación de dulces). Sus bordados canalizan el *eros*, permiten que éste se vierta en la fantasía del dibujo que adornará la ropa de la iglesia. Las monjas venían practicando el bordado desde la primera Edad Media (y la Iglesia era uno de los beneficiarios más destacados de esa clase de labores, ya que necesitaba ropa para el altar y para vestir los santos):

¡Qué bien borda! ¡Con qué gracia!
Sobre la tela pajiza,
ella quisiera bordar
flores de su fantasía.
¡Qué girasol! ¡Qué magnolia
de lentejuelas y cintas!
¡Qué azafranes y qué lunas,
en el mantel de la misa! (OC I, 423)

Desde el primer verso sabemos que la monja de clausura ha reprimido su deseo: sus ojos la delatan («Por los ojos de la monja/ galopan dos caballistas»), pero el silencio del convento es definido como de «cal y mirto», es decir la monja ha sido encerrada en un espacio donde lo blanco es ausencia de vida y donde sin embargo ha penetrado el olor a mirto, el recuerdo de la flor de Venus.

Unos años después, cuando está en la Habana, Lorca le regala a un nuevo amigo un ejemplar del *Romancero gitano* en el que ilustra su romance. El dibujo en color, realizado con lápices y pasteles (Cat. 240.3), destaca entre el resto de la obra visual del poeta por el tema del bordado⁵. Y como pasa más de una vez al cotejarse dibujo y poema, algo diferente se



17. Foto de un detalle de *Anna María*
(1926) enviada a Lorca por Dalí.
Centro FGL, DEDI28.01.

acentúa en el tratamiento de un mismo tema en dos medios distintos. En el dibujo producido en 1930, tal vez durante su estancia en Nueva York (o en La Habana), el artista deja que se entrevea la fuerza del inconsciente. Es como si, con el paso del tiempo, la distancia de su tierra y la exposición a nuevos aires, Lorca abordara los temas eróticos cada vez con más conciencia de la fuerza de la libido. Como se apresuró a advertir Mario Hernández, el editor del *Libro de dibujos*, la monja se asemeja a otras representaciones de muchachas granadinas, que el poeta situaba en el patio de la casa anhelando un amor imposible. Y la escena que se le esboza a su alrededor se diría que es la misma, aunque se trate en un caso



18. [*La monja gitana*, 1930]. Tinta y lápices de color frente al romance «La monja gitana» en un ejemplar de *Primer romancero gitano* (1928) dedicado a Rafael Suárez Solís, 1930. Ver Mario Hernández, *Libro de los dibujos de Federico García Lorca*, núm. 240.3.



19. Vicenta Lorca Romero, madre de FGL. Centro FGL, Fotos 2.8.

del patio de una casa y en el otro del patio de un convento. En ambos, un arco se abre al jardín y señala hacia el monte, en uno y otro caso vedado. La monja de clausura ya viste el traje de quien va a solemnizar sus votos con Dios. Como ha visto Hernández: va como una novia, vestida de blanco y con un velo y corona de flores en las sienes⁶. Pero para connotar una pasión latente, Lorca ha salpicado lo blanco con lo rojo y así son de un rojo encendido no solo las flores que ella borda en el bastidor, sino también el hilo que fluye desde su mano a su regazo. Ese hilo —no me cabe ninguna duda— lleva la huella del punzón de la aguja en el dedo; en todo caso connota la sangre de la monja que fluye silenciosamente por debajo del hábito y el sacrificio personal que conlleva⁷.

No faltaban mujeres bordadoras en la familia de Lorca, desde luego. Hojeando el catálogo de sus dibujos —que

Mario Hernández recogió para realizar un sueño frustrado de Lorca, el de publicar un libro de dibujos— descubro que algunas de sus primas de Fuente Vaqueros bordaron fundas de cojín a partir de dos diseños del poeta: un cesto frutero (Cat. 369) y un Pierrot (Cat. 370).

Pero las mujeres del teatro de Lorca bordan porque no pueden amar. Así sucede en *La casa de Bernarda Alba*, su último drama, donde las hijas de la tiránica Bernarda pueden elegir entre una vida sumisa de labores —que conlleva la obligación de trabajar en el ajuar ajeno— o un amor desatado fuera de los confines del pueblo (y consumado en violaciones u orgías). Sostiene Bernarda que no hay más que una mujer mala en todo el pueblo: Paca la Roseta, que fue secuestrada y que cuando volvió iba (según la Poncia) «con el pelo suelto y con una corona de flores en la cabeza» [Acto I, OC II, 593]). Pero en mitad de las labores de aguja se comenta otro caso, el de una prostituta contratada para bailar delante de los gañanes, y al final del segundo acto, como siniestro augurio de la suerte que aguarda a Adela, se anuncia la persecución de la hija de la Librada que ha querido deshacerse de su hijo ilegítimo. Desde el primer momento la madre explica a qué clase de vida sus hijas están condenadas, al imponerles un luto de ocho años, y cómo han de pasar ese tiempo en una casa con puertas y ventanas cerradas al mundo:

Aquí se hace lo que yo mando. Ya no puedes ir con el cuento a tu padre. Hilo y aguja para las hembras. látigo y mula para el varón. Eso tiene la gente que nace con posibles. (Acto I, OC I, 591).

Si bien esta obra puede leerse como ejemplo de cómo se controlaba a las mujeres «ventaneras», según comentaba Carmen Martín Gaité⁸ se presta también a una lectura sobre cómo se controla el deseo íntimo de la mujer. Porque desde

el principio la confección del ajuar se emprende como una manera de organizar el tiempo de la soltera. Dice Bernarda:

En ocho años que dure el luto no ha de entrar en esta casa el viento de la calle. Haceros cuenta que hemos tapiado con ladrillos puertas y ventanas. Así pasó en casa de mi padre y en casa de mi abuelo. Mientras, podéis empezar a bordar el ajuar. En el arca tengo veinte piezas de hilo con el que podréis cortar sábanas y embozos. Magdalena puede bordarlas. (OC II, 591)

Y cuando Magdalena asiente de mala gana, se desata el rencor y la envidia entre las hermanas:

MAGDALENA: Lo mismo me da.

ADELA (AGRIA): Si no quieres bordarlas, irán sin bordados. Así las tuyas lucirán más.

MAGDALENA: Ni las mías ni las vuestras. Sé que ya no me voy a casar. Prefiero llevar sacos al molino. Todo menos estar sentada días y días dentro de esta sala oscura. (OC II, 591)

Aunque a regañadientes y rezongando, todas obedecen a la madre. Y al comenzar el segundo acto ahí están las Hijas sentadas, cosiendo, con la única excepción de Magdalena, que borda. El acto entero se organiza en torno a su conversación, sus desahogos y su chismorreos, interrumpidos por el ir y venir puntuales de una u otra a los dormitorios. Están a oscuras por el calor. Al cabo de un rato trasciende que las hermanas se espían unas a otras a altas horas de la noche y que, a pesar de que Bernarda haya cerrado la casa a cal y canto, Adela, la más joven, se ha estado viendo fuera con el novio de Angustias. Y que Martirio lo sabe.

En un momento dado toda la atención de los espectadores se centra en los sentimientos que despierta en cada una de ellas el hacer encaje. Y queda claro que tratándose de un

adorno con que se ribetean las prendas íntimas o sábanas que estrenarán al casarse o, llegado el caso, pañales, las hijas no pueden por menos de contemplar la perspectiva de que tienen por delante de una vida sin sexo. Parece que la única que podría lucir la ropa interior como arma de seducción es Adela:

MAGDALENA: (*A Adela.*) ¿Has visto los encajes?

AMELIA: Los de Angustias para sus sábanas de novia son preciosos.

ADELA: (*A Martirio, que trae unos encajes.*) ¿Y estos?

MARTIRIO: Son para mí, para una camisa.

ADELA (*Con sarcasmo*): ¡Se necesita buen humor!

MARTIRIO: (*Con intención y mirando a Adela.*) Para verlos yo. No necesito lucirme ante nadie.

PONCIA [la criada de 60 años]: Nadie le ve a una en camisa.

MARTIRIO: (*Con intención y mirando a Adela.*) ¡A veces! Pero me encanta la ropa interior. Si fuera rica la tendría de Holanda. Es de los pocos gustos que me quedan.

Cuando la Poncia hace virar luego la conversación hacia los niños que podría tener Angustias, la ironía no es menor. Porque en el universo lorquiano, el de los pueblos andaluces, hablar de los hijos equivale a hablar de las relaciones sexuales entre los padres que los concibieran. Y en este caso se recuerda a las Hijas otra vida que no van a tener:

PONCIA: Estos encajes son preciosos para las gorras de niño, para manruelos de cristianar. Yo nunca pude usarlos en los míos. A ver si ahora Angustias los usa en los suyos. Como le dé por tener crías, vais a estar cosiendo mañana y tarde.

MAGDALENA: Yo no pienso dar una puntada. (*OC II, 608*)

Los espectadores saben, además, que la Poncia es hipócrita. Unos minutos antes la hemos oído comentar con frialdad a

Adela que Angustias, vieja y enferma, no podrá soportar ni un solo parto.

Confieso que no reparé en el bordar al leer la obra de García Lorca por primera vez, cuando era estudiante de grado. Me parecería entonces demasiado real, creo: parte de aquella labor documental que se proponía el autor al adaptar para la escena la historia verídica de una familia almeriense. Al fin y al cabo, yo había crecido en una familia en la que todas las mujeres que tenía a mi alrededor hacían ganchillo. Es decir, para mí esa labor era invisible, no era ni servidumbre ni arte propiamente dicho. No la relacionaba con un espacio de asfixia donde las mujeres ahogaban sus deseos. Pero sí que la tenía claramente relacionada con el Viejo Mundo y la generación de mi abuela. Años después, conocedora del feminismo de finales de los setenta, toda mi atención crítica como estudiante se centraba en la relación entre madre e hija, y en cómo una mujer (Bernarda) podía encarnar a la perfección el patriarcado. Pero la obra no se entiende sin los binomios que la estructuran y estos apuntan todos a la división entre lo exterior y lo interior de la casa o entre dos modelos de mujer, las «ventaneras» —aquellas que se exhibieran ante las ventanas para ser vistas— y las bordadoras, sumisas y viviendo a escondidas.

Rozsika Parker nos asegura que el cultivo del bordado era inseparable de una ideología de la feminidad que se fue imponiendo en Europa a lo largo de los siglos XVII y XVIII y que culminó en el XIX^o. La dedicación de la mujer a sus labores se consideraba signo de su buena disposición moral como esposa. Sin olvidar que el bordado tenía detrás una larga historia como práctica entre la aristocracia y las monjas de convento durante el Medioevo. Las mujeres, se pensaba, en cuanto hijas de Eva, eran especialmente proclives al mal si no tenían las

manos entretenidas con algo como una labor de aguja¹⁰. Y si se entregaban al bordado de lencería blanca —la más fina— las telas que recamaban se convertían en el testimonio de su castidad, por un lado y, por otro, de su productividad¹¹.

Con todo, creo que el concepto del bordado que se aprecia en Lorca, conforme su obra va madurando, está más cerca de las creencias y prácticas del campesinado de todo el sur de Europa. La gente del pueblo valoraba la labor de la mujer como signo de riqueza —sea por el dinero invertido en materias de calidad para llevar la labor a cabo, sea por las horas invertidas en su realización.

El cuadro que pintaron dos estudiosos de una vieja costumbre siciliana —*la stima* [la estimación]— tiene algo en común con el mundo en el que nos ha introducido Lorca. Cuentan que en Sicilia a principios del siglo XX la familia y los invitados del novio realizaban una visita formal a la casa de la novia para inspeccionar y admirar la ropa del ajuar que esta última había reunido antes de la boda. Las piezas luego se trasladaban a la nueva casa de los desposados. Pero eso no era todo. «La tela bordada,» escriben, «estaba sujeta a etapas críticas de la vida y figuraba en ritos de paso clave»¹². Todos esos momentos giraban en torno a la maternidad y al cuidado de la familia, por lo que es fácil suponer cuáles son: el noviazgo y la boda, el lecho matrimonial, el bautizo de los hijos y la muerte de un familiar.

En España, años antes la norteamericana Mildred Stapely Byne, al publicar su estudio *Tejidos y bordados populares españoles* (1924), parece que advirtió algo similar. Recorriendo los pueblos de Castilla, recogió el testimonio de costumbres que ya decaían:

El día de la boda se adornaban las puertas y ventanas con las prendas ya confeccionadas, como cortinas, delanteras y toalla,

y en cuanto a la cama matrimonial, esta era un montoncito de sábanas y colchas bordadas, tapizándose la pared adyacente con mallas y encajes. Al cabo de una semana quedaba todo recogido nuevamente en las arcas y lo que no se gastaba durante la vida de la madre se repartía luego entre las hijas, las que seguían mientras acumulando otro lote¹³.

Lo más asombroso es que Lorca ya había intuido el significado de estas artes. Comprendió que a un nivel simbólico la confección de esa ropa de hogar o de lencería estaba vinculada a la propia manera en que se organizaba y regía la sexualidad de la mujer y su maternidad. Si España era rica todavía en esta «ropa», decía Mildred Stapely, se debía a que no había luchado en la Gran Guerra, no se había requisado todo el lino almacenado en los pueblos para hacer vendajes para los hospitales. De esa manera, decía, las mujeres españolas pudieron «conservar su ropa y sus hijos».¹³

Su ropa y sus hijos. Leo estas palabras hoy y me estremezco; creo ver confirmada en ellas la equivalencia simbólica que el poeta intuía entre los hilos de la vida y los hilos de los ajuares. Porque Lorca reivindicaba la creatividad y la belleza de las labores femeninas al tiempo que descubría en ellas el signo mudo y vulnerable de una servidumbre. Es un planteamiento que se diría estaba reservado para un feminismo hondo y complejo.

- 1 / Ver Paul Friedrich, *The Meaning of Aphrodite* (Chicago: U of Chicago P, 1978).
- 2 / Todas las citas remiten a Federico García Lorca, *Obras completas*, 4 vols, ed. Miguel García-Posada (Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores), 1996-1997.
- 3 / ¿Sabría Lorca que en algunas pinturas medievales la Virgen tejía prendas de lana? Hay pinturas de los siglos XIV y XV en que se ve a María tejiendo una camisa u otra prenda. Véase Joan Thirsk, «Knitting and Knitware,» *The Cambridge History of Western Textiles*, 2 vols, ed. David Jenkins, Cambridge: Cambridge University Press, 2003), v. 1, pp. 562-84 (p. 564). No obstante, la connotación no es tanto doméstica como mítica, ya que alude a «tejer» el hilo de la vida de Cristo en su vientre.
- 4 / A partir de los motivos del bordar y el coser, Andrés Soria Olmedo analiza el conflicto entre el deseo y lo doméstico, tema que hace arrancar de la temprana obra teatral *Elenita*. Ver «Habitar, bordar, coser. Citas del teatro de Federico García Lorca», en *Casas de citas. Lugares de encuentro de la arquitectura y la literatura*, ed. José Joaquín Parra Bañón (Venecia: Edizioni di Ca' Foscari, 2018), pp. 135-152.
- 5 / Mario Hernández, *Libro de los dibujos de Federico García Lorca* (Granada: Comares, 1990), p. 62.
- 6 / Hernández, *Libro de los dibujos*, p. 51.
- 7 / Hernández, *Libro de los dibujos*, p. 256.
- 8 / Carmen Martín Gaité, *Desde la ventana. Enfoque femenino de la literatura española* (Madrid: Espasa-Calpe, 1987), pp. 34-36.
- 9 / Roszika Parker, *The Subversive Stitch. Embroidery and the Making of the Feminine* (1989, rev. ed. 1996; Londres y Nueva York: I.B. Tauris, 210), p. 11.
- 10 / Nos lo recuerda Richard Sennett, *The Craftsman* (Londres: Penguin Books, 2008), p. 57.
- 11 / Como sostiene Joseph J. Inguanti, que ha realizado un estudio pormenorizado de un bordado conventual siciliano. Véase «*Siata Felici: Garden Imagery in a Messinese Biancheria da Letto. c. 1900*» en *Embroidered Stories, Interpreting Women's Needlework from the Italian Diaspora* ed. Edvige Giunta y Joseph Sciorra (Jackson: University Press of Mississippi, 2014). 213-238 (p. 219).
- 12 / Introduction, *Embroidered Stories*, p. 9. Basándose en el estudio de Jane Schneider, «Trousseau as Treasure. Contradictions of Late Nineteenth-Century Change in Sicily», en *Beyond the Myths of Culture. Essays in Cultural Materialism*, ed. Eric B. Ross (Nueva York: Academic Press, 1980), pp. 323-56.
- 12 / Mildred Stapely Byne, *Tejidos y bordados populares españoles* (Madrid: Editorial Voluntad, 1924), p. 9.

Página 107: detalle de la ilustración de la primera edición de la “Oda a Walt Whitman”, 1933.

Página 106: detalle de *Pierrot Priápico*, 1932-34.

Flamenquísima,
enduendada
y torera.
Santa Teresa,
herida de amor

José Javier León

*Y yo amaré lo mismo a Teresa que a Rubén,
a Luis Góngora que al dios Pan.*

FEDERICO GARCÍA LORCA

¿Y si todo se redujera al amor?

Todo: la canción que dice el aire entre los chopos; el verde viento y la pena negra; el ángel que lleva Nueva York oculto en la mejilla; los gitanos que iban por el monte solos; el borde de la herida; el cante jondo del traspie histórico y del tino poético; la nevada melodía que esparce en copos, al pasarle la mano, un pichón del Turia; los cuatrocientos toros del estudiante quinto; el Sacramento en su ostensorio, panderito de harina para el recién nacido; el camino que saben las navajas; la bandera de la Libertad; lo intacto de la espalda de San Sebastián; los ciegos saeteros; un pecho que se rompe como una granada de amargura; la corza rosa que Granada era; lo que el ruiseñor se calla; el vientre redondo bajo la camisa; la hora, el chorro y el camino de la sangre; el duende que arde y que la quema, y que mora en sus últimas habitaciones; su risa, un nardo; tu cintura, enemiga de la nieve.

Da Lorca su primer paso literario, sale del andador o el bastidor musical que hasta entonces era su norte y su ilusión artística, y es Teresa la que le toma la mano y lo convida a la fiesta de la literatura, brindándole sus atributos de escritora, la pluma, el tintero y el libro abierto con los que la representaron los grandes imagineros y pintores del Barroco: Zurbarán, los hermanos Sierra, Alonso Cano, Ribera, Gregorio Hernández, Pedro de Mena, José de Mora. El poeta empezaría a amarlos a todos, artistas de lo lírico y lo plástico, en idéntica sazón: sus clases y sus viajes de estudios con Martín Domínguez Berrueta. De mayo de 1917¹ debe de ser

Santa Teresa.

En el pasar para comprender el objeto de aquellos
mujer ideal. Para luego en discernir en estos
andares ocultos de la vida. Bien que infiere en
que un casto y virtuoso de la carne por el que devoto
y no escapa y se no moran de su alma. La última
marca. Una flor de abri se queda de los años en
los peceros y vagos. La arribada sola se avoca
y la vida se convierte en espigas y en llantos a su
fuerza de la vida. Una vida de la que se toma
una lección de se en las cosas. Una vida que vive
como los empujados hacia adelante en el mundo
que de la imaginación espontánea. En una vida
de un mundo de amor en un mundo de amor en un
mundo de amor en el alma. Es decir un mundo
de la vida. Una vida que vive en el mundo
al desamparo como de los días y las
noches y al instante se no pueden de la vida
se mueve en el instante y el instante se mueve
Teresa que el casto devoto del mundo
en la eternidad de la vida y la eternidad
de la vida. Una vida que vive en el mundo
de la vida. Una vida que vive en el mundo

20. Manuscrito autógrafo de «Teresa de Jesús. Elogio». Centro FGL, PRO5.1.2.

Teresa de Jesús.

Elogio.

Vaga flor de amor infinito
Ser plena de angustia y pasión
Nublada central y otros atributos
Tu surges sobre el mundo doliente
Profundamente en su corazón.
Como una que aligada en blanda
El alma jamás aband.
Como una en besos sangrantes
Como virgen en labios radiantes
Como una que noche virgen
Pelle cuerpo que se fue todo noche
Sese inerte y grande por Dios.
Hacia el Cielo y la Tierra
Viviente de cosas sublimes.
Haciendo de bien y de mal.
Libro maestro en donde se ensenan
La vida a los otros en la

21. «Santa Teresa». Centro FGL, PRO5.1.4.

una prosa titulada «Santa Teresa», una pieza primeriza, poco inspirada y monótona, que concluye con un elogio en verso no mucho más airoso y aparentemente incompleto (García Lorca, 1998, pp. 499-450):

TERESA DE JESÚS

ELOGIO

Vaga Ninfa de amor infinito,
flor suave de angustia y pasión,
nebulosa cansada y ardiente
que surgió sobre el mundo doliente,
perfumando con su corazón.

Carne muda que ahogada en blancuras
el pecado jamás abrazó.
Carne rosa sin besos sangrientos,
carne virgen sin labios sedientos,
cumbre rara que nadie miró.

Bello cuerpo jamás florecido,
sexo inmenso gozado por Dios,
huracán de lujuria divina,
visionaria de raras neblinas,
horizonte de luna y de sol.

Libro místico en donde se enseña
la verdad a las almas sin luz.

Tanto la prosa como el poema destilan admiración, una admiración rendida, que se aprecia tanto más si enhebramos todos los elogios que contienen; notaremos entonces cómo se va conformando una especie de letanía levemente iconoclasta de la santa: *mujer ideal, maravillosa Morada, formidable pensamiento, imaginación infinita, tremenda lección de fe, amor grandioso, vaga Ninfa, flor suave, carne muda, carne rosa, carne virgen, cumbre rara,*

bello cuerpo, huracán de lujuria, visionaria de neblinas, horizonte de luna y de sol, libro místico... La implicación de insania («visiones desquiciadas») se revela, además, adelantada y promisoría. Pero es en tres versos del poema donde nos aguarda la mayor sorpresa: «Bello cuerpo jamás florecido, / sexo inmenso gozado por Dios, / huracán de lujuria divina». La madre descalza es criatura no ya explícitamente sexualizada, sino de ardiente y generosa libidine, cuerpo perseverado para un goce exclusivo, el de Dios, no para la vulgar reproducción.

En la primera carta que Federico escribe a su familia (García Lorca, 1997, pp. 647-649), impresionado por la foto fija, suspensa, que le parece Ávila, una ciudad que no dista, para él, de aquella en la que vagaba la santa², se extiende muy especialmente en la descripción de los sitios teresianos. Esta misiva inaugura una serie que servirá de contrapunto a la línea expositiva de lo que va a ser *Impresiones y paisajes*, y en ella sorprenden dos aspectos: su calidad en ciernes, el creador de ficciones que ya se adivina, y un ánimo que nunca desaparecerá, exuberante, revoltoso, fabulador. Puesto que la letra del joven es clara y este catálogo reproduce el manuscrito, nos abstendremos de transcribirlo.

«Las cartas —concluye Federico la suya— tardan mucho, así es que nos entenderemos por telefonema». E igual se entendieron por telefonema, pero de lo que no hay duda es de que el hijo siguió escribiéndoles a sus padres, en cada viaje, durante toda su vida. Más que llamativo resulta que en esta primera carta, que redacta con 18 años, esté ya presente la mayoría de las constantes que el joven mantendrá en casi todo su epistolario familiar. La expresión vehemente de su alegría y de sus éxitos. Su entusiasmo por lo que ve y oye en el lugar donde reside o que visita. Ciertas comparaciones de lo novedoso allá con lo común conocido en su patria.

(11) (Ávila es enorme)



ACADEMIA DE INSTRUCCIÓN MILITAR
PROFESORES

Ávila 19 Octubre

Queridos Padres: Estoy
contentísimo aquí la gente nos
atiende una guarnición y la ciudad
es una joya del arte, es como si la
edad media se hubiera levantado
del suelo, palacios reales, los
murallos están intactos y rodean
toda la ciudad. Los campesinos
visten como antiguamente, las
mujeres con los falda enormes
de conchas, y de muchos colores
con grandes pañuelos de flores
y preciosos aretes, los hombres
pantalón corto chaquetilla corta
y sombrero calañé. Hablan diversa-
mente y están enormemente
educados. Como son fiestas de
la Santa Madre Teresa de Jesús
hay aquí muchos de ellos y
hechos hablado con muchos. Es
de lo más interesante de Ávila
Los monumentos son hermo-
sísimo, todos con grandes

recuerdos históricos. Hoy ha
sido el día Terrenal y acompa-
ñados del gobernador alcaide
de Avila hemos recorrido los
monumentos de la Santa
Donde nació, donde fue bauti-
zada, donde fue muerta de
----- y donde le dio el beso
de la sublime doctores por los
caminos de los muros, y ahora
a lo grande, con permiso especial
del Municipio hemos visitado
la Claustro del convento
de la Encarnación (este don
Martín es el demonio) a la
claustro no entra nadie y
hemos entrado nosotros. Es este
mondo. Todas las monjas están
allí cubiertas con largos velos,
nos acompañaron los monjes,
mas luego una iba delante
tocando la campanilla para
que los monjes se retiraran y
nos no vieran. Yo estaba emocio-
ionado de ver aquellos claustros
donde vivió la gloria más alta
de España la mujer más
grande del universo como es
Teresa de Jesús, de ver y
tocar la cuna donde discun-
sió las reñaldas, la celda
donde vivió y donde se la
aparente está citada a la

2 Las cosas tanto, mucho así es
que nos entendamos por
religión



(2)

ACADEMIA DE SAN FERNANDO

PROFESORES

columna y el bentoño don
de hablaba la Santa con en
sublime místico San Juan
de la Cruz y San Pedro Alcan-
tara, ((Para hablar de cosas
del espíritu)) como dice ella
Todos los autografos de la Santa
y la escalera donde se la afa-
reó el niño Jesús y allí una
monja de las que nos acompa-
ñaban recitaba en alta voz una
grandiosa poesía de la vublim
doctora - y todos estábamos
~~con~~ encantados de rodillas, La
monja lo recito estupendamen-
te bien. Despues vimos el
comulgatorio de la Santa y
mil cosas, todas ellas de un
gran valor artistico y religio-
so. Mamá me acordé muchos
de todos vosotros y porque
si hubierais gustado mucho
estas cosas que hacen volver
la vista a otra parte mas
alta que la tierra. Como
llueva mañana D. Martin

me hizo cortar astillas de
todo lo que usó la Santa y que
las llevo a Granada, Las mon-
jas no dieron escapulario y
reliquias de la Santa y San
Juan. Estoy contentísimo
porque he visto un convento
de clausura perpetua (como
una monja estaba allí ya
47 años sin salir de allí) too-
por dentro. Sacamos fotograf-
as de las monjas a hurtadillas
de ellas (no querian) Hemos
puesto una sica en Flandes.
Ero me lo ha visto nadie mas
mas que el Rey y nosotros.
Por la noche estupeñola vela
en el Instituto Municipal me
presentó y toqué el piano
todas niñas que me aplaud-
eron y felicitaron muchísimo.
Nos han invitado (el marqués
de Poronda) a dar una confer-
encia en Madrid (academia his-
rica) Papá yo estoy muy
contento como consigo cosas el
dinero enorme. Besos a mis
hermanas Recuerdo a las mas
Paquita y Encarna. Os abraza
y te besa con cariño mortal
Federico (abuelito)

Una impresión de suerte y excepcionalidad, de privilegio, narrada con ritmo crecido. Declaraciones que se acercan peligrosamente al límite de la fábula, a lo ya casi increíble o peligroso (en este caso, la anécdota de la navaja cobradora de reliquias y las fotos furtivas de las profesas veladas). Una combinación de intenciones, didáctica y lírica, en la que las primeras se someten a las segundas. La alusión más mañosa que disimulada al dinero que los padres le administran.

Si es cierto que un Federico mozo anduvo raspando maderas en la celda y guardándose en los bolsillos las virutas que sacaba, para más tarde repartírselas a sus parientes o bien fabricarse él mismo algún relicario, es más dudoso que fueran aquellos los enseres en los que se apoyara la fundadora: trescientos cincuenta son bastantes años para poder garantizar cadenas de custodia, y no nos es del todo desconocida la libertad con la que se equipan y redecoran celdas-museo y casas-museo. Lo que sí parece cierto es que tanto sus lecturas primeras como aquel contacto vivencial y armónico con la casa de la santa y con sus hijas, aquel convite táctil y recitativo, canoro y litúrgico, es decir, sensual, hábilmente tramado por el entusiasmo de Domínguez Berrueta³, suscitaron en el joven un amor muy temprano por la vida y la obra de Teresa. En *El libro de la literatura*, que es solo un año posterior al viaje de estudios con sus alumnos, dedicaba don Martín un capítulo a «La vida de santa Teresa», en el que exclamaba:

No te llates de España, lector, si no has estado en Ávila, por lo menos; si no has pasado el día entero siguiendo paso a paso las huellas benditas de santa Teresa, si no has reconstituido con realismo imborrable las escenas de su vida» (Domínguez Berrueta, 1917, citado en García Montero, 2016, p. 73).

Berrueta había estudiado a los místicos españoles, sin proponer grandes novedades, pero con atención; de hecho, el

objeto de su tesis doctoral era la lírica del colega reformador de Teresa, Juan de Yepes. En el trabajo que defendió en la universidad de Salamanca y que publicaría en Madrid, en 1894, bajo el título *El misticismo de san Juan en sus poesías (ensayo de crítica literaria)*, el autor señaló, según sintetiza Luis García Montero (2016, p. 73) «la necesidad de superar las contradicciones de la carne y el alma a través del proceso místico». Para un muchacho criado en un pueblo, en contacto directo con los ciclos agrícolas, su folclor y sus ritos religiosos asociados, que ahora estudia en una pequeña ciudad provincial, que apenas está abandonando las metamorfosis psicosexuales de la adolescencia, estos son campos de batalla y de medida. Así reflexiona en una de sus *Místicas*:

Las acciones de mi cuerpo, las contempla mi espíritu muy alto
y soy dos durante el sacrificio del semen. Uno que mira al cielo
incensado de azucenas y de jacinto, y otro que es todo fuego
y carne que esparce muerta vida con perfume de verano y de
clavel... ¡Cuándo terminará mi calvario carnal!... (García Lorca,
1989, p. 180).

Tiene razón García Montero cuando afirma que «la mística supondrá uno de los primeros caminos literarios que intenta recorrer García Lorca para superar las contradicciones entre el alma y el cuerpo, entre la voluntad de la pureza y la culpa», contradicciones que, en mi opinión, nunca abandonan del todo ni al hombre ni al poeta⁴ y que en lo literario se resolverán impregnando de intenso erotismo la imagen sacra, como sucede en los versos más audaces de la *Oda al Santísimo Sacramento del Altar*.

El interés de Lorca por la de Jesús como personaje literario es, asimismo, muy temprano. Ya en 1919 la trae a colación en «La balada de Caperucita», poema muy ambicioso,



23. Los alumnos de Martín Domínguez Berrueta en la Cartuja de Miraflores, Burgos. Federico es el primero a la izquierda. Centro FGL, Fotos 9.

a decir de Andrés Soria Olmedo (García Lorca, 2018), con un total de 568 versos distribuidos en 5 secciones o cantos. El joven escritor nos presenta en ella a Caperucita Roja que, acompañada por san Francisco de Asís, realiza una especie de viaje escatológico para cumplir su ilusión infantil, que es ver a la Virgen; una ascensión como la del profeta del Islam y el corcel Buraq o bien como la de Dante junto a Virgilio. En la parte IV se adentran en el «museo» del cielo (puerta de nácar, friso de rosas), lugar que defiende un ángel armado.

[...] «¿Ves esta sala?
Pues aquí están atados los dioses que existieron
Antiguamente. ¡Cientos de cientos!» — «¡Cuánta estatua!
Dime, Francisco bueno, ¿están vivas?» — «Algunas
Tienen culto en la tierra y aún conservan la llama
Del espíritu! Mira cómo mueven las Venus
Sus ojos.» — «Y aquel niño, Francisco, grita y salta.
¿Quién es? ¡Ay, qué bonito! ¿Por qué tiene una venda
En los ojos?» — «Hijita, es el Amor, e intacta
Tiene la brasa viva con que nació. Quisieron
Cargarlo de cadenas por ver si se apagaba.
Pero todas las noches suben desde la Tierra
Miles de lucecitas que la avivan y agrandan.
¡No han podido matarlo!» — «¡Desátalo, Francisco!
¡Quítale las cadenas que me da mucha lástima!
¡Mírale como tiembla, parece un pajarito,
Con el cuerpo dorado y las alitas blancas!
¡Ay, siquiera las manos!» — «¿Le quitasteis las flechas?»
Grita Francisco al ángel. «Se las quitó una Santa
Que le dicen Teresa. Por cierto que las tuvo
Largo rato en las manos viéndolas y besándolas.»

Caperucita le pide entonces a Francisco que desencadene a Cupido y, en cuanto aquel cumple su deseo, el dios, que guardaba una flecha en sus manos, se la lanza a la niña

hiriendo su corazón y su inocencia. Gran conmoción en el cielo, miedo a que su palacio «se llene de pecados». Los santos se preguntan: «¿Qué haremos? Ay, ¿qué haremos?». «Ya no tiene remedio, dice una monja santa» (García Lorca, 2008, pp. 540-543)

Justo al año siguiente Lorca escribe una breve obra teatral, titulada *Jehová* por Eutimio Martín⁵. Se trata de una especie de sainete de inspiración *arnicheana* en el que, a través de un diálogo entre dos personajes, Jehová y el Ángel, se da cuenta del «irreversible proceso de decrepitud que aqueja a Dios» (Martín, 2013, p. 118). La causa de la senilidad del despótico y anticuado Ser Supremo es la aflicción –jaquecas terribles, insomnio– que le ocasionan las ondas de la telegrafía: «¡Si no fuera por la telegrafía sin hilos! Nos hacen tanto daño las ondas desde que me quedé manco con la electricidad...» (García Lorca, 1996, p. 329). Habrá que darle la razón a Rubén Darío: «¡Torres de Dios! ¡Poetas! ¡Pararrayos celestes...!». Si *Jehová* hubiese sido escrita en nuestros días de emisión constante de ondas electromagnéticas y sonoras, el efecto, por mucho más verosímil, perdería en humorismo.

ÁNGEL: Otro libro.

JEHOVÁ: Teresa de Jesús. ¿No fue esa la loca que llegó con el pelo suelto preguntándonos por Cristo?

ÁNGEL: Ésa misma. Y continúa más loca.

JEHOVÁ: Dadle duchas frías.

[...]

JEHOVÁ: ¿Cargaste de cadenas al Cristo?

ÁNGEL: Sí.

JEHOVÁ: Ten mucho cuidado con él: un loco así nos puede dar un disgusto el día menos pensado... ...

ÁNGEL: Está vigiladísimo.

(García Lorca, 1996, pp. 335-337)

El cotejo de estas presencias de la religiosa en la obra juvenil de Federico arroja una inmediata irradiación analógica. Cargados de cadenas están en el cielo tanto Amor/Cupido como Jesús (que es Amor para la teología cristiana), por orden del mismísimo Padre Eterno. Teresa, en ambos textos, es una enloquecida o, directamente, una loca. Una loca que llega con el pelo suelto: desinhibición de tintes sexuales que nos hace pensar en Paca la Roseta, de *La casa de Bernarda Alba*, quien, tras ser raptada durante toda una noche por un grupo de hombres, trae, a la mañana «el pelo suelto y una corona de flores en la cabeza» (García Lorca, 2012, p. 561). En la *Balada*, Teresa le había quitado las flechas a Cupido (Francisco, santo de clara predilección lorquiana en cuya presencia apreciamos los ecos del Rubén de «Los motivos del lobo», lo desencadenaría); en el *Jehová ¿quién libertaría a Cristo encadenado?:* Teresa, una década más tarde. No hay dispersión, antes bien, contemplamos una clara comunión ideológica. En el Lorca joven, como percibió con tino su hermano Francisco (1996, p. 215), la lectura de los místicos o la exaltación religiosa «no frenaban [...] la carga sensual y sentimental». La visión que ofrece de la santa este contraste, es, una vez más, reveladora de un impulso incesante. Heterodoxa, antitética solo en apariencia, apenas si será alterada por el paso del tiempo. A Lorca *le atrae irreversiblemente* la loca, la audaz, disidente y valerosa madre carmelita (o el loco, el audaz, disidente y valeroso Jesús), como le concierne la enamorada y ardiente Teresa, la beata traspasada por el dardo del ángel, la heroína del amor que libertará al Amor, a un Amor prisionero y asaetado. Esa ecuación, declarada con solo 20 años, se verá reeditada a los 35, como enseguida comprobaremos.

Al menos en lo que atañe a su producción literaria y paratextual, aquella estima precoz de Federico por Teresa

cesó o dejó su cuidado entre las flores del vergel surreal y la dramaturgia del deseo inalcanzable. Hasta los años treinta, cuando la recuperó, como en tromba o remolino, en solo un párrafo, que desecharía de la versión de *Arquitectura del cante jondo* leída en Buenos Aires, pero que luego pasaría, con mínimos cambios, al cuerpo definitivo de *Juego y teoría del duende*. Es la época en la que Lorca empieza a gestar su duende, los años en que pone las primeras piedras literarias de un edificio que rematará en Argentina. Conocía seguramente todos los duendes anteriores, siempre plurales, y habría bebido de ellos: los mitológicos del folclor hispano; los que Felipe Pedrell acuñó en 1914, adornos instrumentales de la voz o la danza popular; los que durante quince años consignara en las páginas de *El Liberal* de Sevilla el periodista *Galerín*: «gorgoritos sin letra», o sea, interpolaciones vocales, juegos melismáticos; los que pasaron por España y América los Álvarez Quintero, tópicos, redundantes, estereotipadamente sevillanos, iniciadores de un giro esotérico⁶. Los usufructuó, pero los tuvo que velar para construir el suyo, que estaba obligado a ser singular y acreditado, y en su bautizo llamó de madrina a Teresa de Jesús. En 1933, a bordo del trasatlántico que lo llevaba de Barcelona a Buenos Aires, troquelaría la redacción definitiva:

Recordad el caso de la flamenquísima y enduendada Santa Teresa, flamenca no por atar un toro furioso y darle tres magníficos pases, que lo hizo, ni por presumir de guapa delante de fray Juan de la Misericordia, ni por darle una bofetada al Nuncio de Su Santidad, sino por ser una de las pocas criaturas cuyo duende (no cuyo ángel, porque el ángel no ataca nunca) la traspasa con un dardo queriendo matarla por haberle quitado su último secreto, el puente sutil que une los cinco sentidos con ese centro en carne viva, en nube viva, en mar viva, del Amor libertado del Tiempo⁷.

Valentísima vencedora del duende y caso contrario al de Felipe de Austria, que, ansiando buscar musa y ángel en la teología y en la astronomía, se vio aprisionado por el duende de los ardores fríos, en esa obra del Escorial, donde la geometría limita con el sueño y donde el duende se pone careta de musa para eterno castigo del gran rey. (García Lorca, 2018, p. 144)

El nuevo dibujo que el poeta hace de la santa no puede ser más expresivo. Es más que flamenca: es flamenquísima, y ese adjetivo se lo aplica en una disertación en la que el arte de Silverio es raíz, fuente de anécdotas o autoridad y convidado de rango. Pero Teresa es flamenca, se nos hace pronto sentir, en las vivísimas acepciones que el pueblo aplica a esta voz: guapa, chula, graciosa, valiente (a cantaores y bailaores se les suele dedicar en sus interpretaciones este jaleo), temeraria incluso. Todo eso quiere o puede querer decir *flamenco*. Como piropo, «flamenco, flamenca», lo registren o no los diccionarios, es polisémico y proteico.

El boceto de la Teresa torera procede de un relato que Ignacio Sánchez Mejías transmitió, con algunas distracciones, probablemente por falta de auxilio documental, en su conferencia *El pase de la muerte*, dictada, en Nueva York (cuánto de germen tuvo la metrópoli en varias de las grandes creaciones del Lorca final), relato que a su vez se basaba en una anécdota comunicada por el marqués de San Juan de Piedras Albas, muy amigo de Ignacio, en su libro *Fiestas de Toros. Bosquejo histórico*. Fue aquella una lección que el diestro dictó a instancias del poeta, quien además se encargó de presentarlo a la audiencia. Lorca, pues, no inventa la historia que convierte a la monja en toreadora, sino que la sintetiza, poetizada. El alarde, presumido y tan garboso, de la retratada al contemplar el óleo cuyo autor era Juan de la Miseria y que en adelante se convertiría en su *vera effigies*, es

muy conocido. Tenía más de 60 años cuando el fraile italiano la pintó en Sevilla, en el convento de las carmelitas, y, según la tradición, exclamó: «Dios te lo perdone, Fray Juan, que ya que me pintaste, me has pintado fea y legañosa». Por último, la que parece la mayor invención del conferenciante no lo es, o no en absoluto: se trata de monseñor Felipe Segá, contra quien la profesora lanzó inflamadas quejas y expresó críticas bastante gruesas, asunto del que quedan suficientes muestras en sus cartas. Lo quería mal, muy mal, y lo llamaba, no sin salero, «Matusalén». No llegaría a golpearlo con la mano o el puño (las consecuencias de tal acción, consumada por una mujer hacia un varón, superior suyo y alto purpurado, en la Europa tridentina, hubieran sido fatales), pero sí con la palabra, y de modo repetido y vehemente. Aunque más tarde cambiaría de opinión... porque Segá también mudó su actitud⁸. Ahora bien, Lorca nos hace pensar, con intención, en un acto o impulso físico, es decir, nos transmite una imagen plástica y brava que bascula entre el atrevimiento y el desafuero, entre el coraje y la demencia.

El párrafo, uno de los más acabados de la charla junto con el relato del advenimiento del duende en la tabernilla de Cádiz en la que la *Niña de los Peines* canta ante un público exquisito, se remata con la brevísima *lectura* lorquiana del famoso milagro de la transverberación o transfixión de Santa Teresa, que ella misma asentó, en estos términos, en el *Libro de su vida*:

Quiso el Señor que viese aquí algunas veces esta visión: veía un ángel cabe mí hacia el lado izquierdo en forma corporal, lo que no suelo ver sino por maravilla; aunque muchas veces se me representan ángeles, es sin verlos, sino como la visión pasada que dije primero. En esta visión quiso el Señor le viese así: no era grande sino pequeño, hermoso mucho, el rostro tan



*S. Theresia tanto diuini & Ameris incendio
conflagrabit, ut merite uiderit Angelum
ignito iaculo sibi praeordia transuerberantem*

L. Anelli Pin. Westphal. del.

25. Arnold van Westerhout, *Vita effigiata della serafica vergine S. Teresa di Gesu, fondatrice dell'Ordine Carmelitano Scalzo*, Roma, 1719.

encendido que parecía de los ángeles muy subidos que parecen todos se abrasan: deven ser los que llaman cherubines, que los nombres no me los dicen, mas bien veo que en el cielo hay tanta diferencia de unos ángeles a otros, y de otros a otros, que no lo sabría decir; víale en las manos un dardo de oro largo, y al fin de el hierro me parecía tener un poco de fuego; éste me parecía meter por el corazón algunas veces y que me llegava a las entrañas; al sacarle, me parecía las llevaba consigo y me dejaba toda abrasada en amor grande de Dios. Era tan grande el dolor que me hacía dar aquellos quejidos, y tan *excesiva* la suavidad que me pone este grandísimo dolor, que no hay desear que se quite, ni se contenta el alma con menos que Dios. No es dolor corporal sino espiritual, *aunque* no deja de participar el cuerpo algo, y *aun* harto. Es un requiebro tan suave que pasa entre el alma y Dios, que suplico yo a su bondad lo dé a gustar a quien pensare que miento. (Teresa de Jesús, 1967, p. 131)⁹.

De nuevo la labor de Lorca es de síntesis y su intención superadora. El ángel no es quien traspasa a la santa, «porque el ángel no ataca nunca», es el duende (pero no olvidemos que el duende es un espíritu seráfico de los que cayeron con Lucifer), cuya fuerza y capacidad de evasión tienen la virtud de trascender tanto la gracia alada del ángel como la inteligencia e infusión de la musa. Y ella lo vence, valentísima; no como Felipe II, cautivo suyo en el enduendado alcázar que él mismo mandó levantar. «La verdadera lucha es con el duende», al que hay que despertar «en las últimas habitaciones de la sangre», había escrito Lorca (2018, p. 137). El dardo que penetra a Teresa siguiendo los atajos de la linfa vital, desde el corazón hasta las entrañas, haciéndola inflamarse de congoja y suavidad, con requiebros y quejidos, en el amor grande de Dios, no la somete, la encumbra.

Lorca le propina los máximos cumplidos que en aquel contexto y en aquella altura histórica y estética le es dado

dedicarle: flamenquísima, enduendada y torera. Y la unge con la herida a la que su duende ama y circunda, la del amor, «...porque con duende es más fácil amar, comprender, y es seguro ser amado, ser comprendido» (García Lorca, 2018, p. 143). Amor, comprensión, penetración. Aquel ambicioso ensayo suyo pretendía constituirse en disertación sobre las artes, en teoría armónica del hecho estético, pero acaso porque el aparato referencial que usó, su muestrario de nombres y paisajes, fue intensamente taurómico y jondo, ha tenido su verdadera recepción, al menos en España, en esos dos campos artísticos, además de en la propia referencialidad a Lorca, a su vida y su obra¹⁰.

Hasta los años noventa del siglo pasado la imagen lorquiana de la madre priora se había basado, casi exclusivamente, en el párrafo reproducido más arriba, de *Juego y teoría del duende*. Muy poca, aunque rotunda cosa. Ha sido a partir de las ediciones de su prosa, su poesía y su teatro de juventud cuando hemos podido establecer otras inferencias y evidenciar, no sin sorpresa, que en Federico maduraron muchos temas y motivos que más tarde su producción revelaría axiales, cosa que han puesto de relieve varios investigadores. Conmueven hoy estos diálogos carmelitanos entre un jovencísimo proyecto de poeta y un autor en plena madurez, la confrontación en su obra de la imagen primera y última de Teresa de Cepeda.

Fue la Teresa de Lorca, sobre todo, amor, un amor total, por el que asoman lo carnal y lo vesánico. De un modo semejante al que la imaginación sería para la santa «la loca de la casa»¹¹, la santa fue para Federico, en un primer desplazamiento semántico, la loca del Amor. Pero será al final de su vida cuando esa metonimia cuaje en uno de sus grandes hallazgos dramáticos: la loca de *La casa de Bernarda Alba*, María

Josefa, encerrada en el desván, «viejísima, ataviada con flores en la cabeza y en el pecho», único personaje de aquel drama o tragedia que, como los tarados de Shakespeare, tiene venia para hablar desde su clausura de lo que pasa «por el interior de los pechos»: los de unas mujeres condenadas, también, a delirar. No es casual que la crítica feminista, a partir de un libro de Sandra Gilbert y Susan Gubar, marcara con el sintagma de su título, *The Madwoman in the Attic* (1979)¹², un hito y estableciera una categoría. Ni que Marcelle Auclair, amante de Sánchez Mejías y autora de una biografía excelente del poeta de Granada, escribiera en 1950 un clásico de casi 500 páginas sobre la santa andariega. Ni que exposiciones, libros o espectáculos teatrales o dancísticos sobre la madre carmelita hayan citado repetidamente las palabras que Lorca escribió en 1933. Ni que Teresa de Ávila sea objeto, desde los años sesenta del siglo pasado, de cada vez más lecturas académicas en clave feminista.

Gracias a un testimonio de la periodista María Luz Morales, la primera mujer que dirigió en España un diario nacional (*La Vanguardia*, entre 1936 y 1937), sabemos que Lorca pensó en escribir una *Santa Teresa*. Tras el estreno en Barcelona, el 12 de diciembre de 1935, de *Doña Rosita la soltera*, especialmente feliz con la crítica que Morales había publicado aquella misma mañana en el rotativo barcelonés, se presentó en su domicilio sin aviso previo. Sostuvieron una larga charla, de la que a la periodista le quedó una sensación de gran intimididad. En septiembre del 36, cuando el rumor del asesinato estaba ya extendido, recordó así sus palabras: «Voy a hacer la tragedia de los *Soldados que no quieren ir a la guerra*. Quiero también dar al teatro español una *Santa Teresa* mística y humana. Esta figura me atrae de un modo irreversible» (Gibson, 2011, p. 1056). Antes de lanzarnos al delirio

puro de la literatura-ficción, no estaría de más invocar las advertencias de tantos, empezando por su propio hermano, sobre la cantidad de obras declaradas por Federico como en proceso de redacción o incluso a punto de publicarse, pero de las que no queda ni rastro. Sucede, en cambio, que la nostalgia de lo que pudo haber sido y no fue, no la del investigador o el docente, sino la del lector y el espectador teatrales, aguda e infinita, no sabe de bridas ni de riendas ni usa silla de montar. El azar perdido de «una *Santa Teresa* mística y humana» compuesta por Lorca es, como los *Quijotes* que pensaron Orson Welles o Terry Gilliam, demasiado punzante para no querer soñarla.

El anagrama más famoso del idioma español consiste en un juego amatorio, el que revierte *Roma* en *Amor*. En su «Grito hacia Roma» Lorca repitió más de una docena de veces esa voz perfecta que el latín regaló a las lenguas románicas. El anagrama de *Lorca* es *Calor*.

¿Y si todo se redujera al amor, al cálido Amor libertado del Tiempo?

1 / Debo no solo el dato cronológico, sino la orientación hacia estos dos textos ligados, a la amabilidad de Christopher Maurer. Su manuscrito se reproduce en las páginas de este catálogo.

2 / Sensación que se confirma en otros textos contemporáneos: «En una noche toda de temblores fríos llegué a la ciudad del pasado. Tienen sus calles verdosas y aplanadas una quietud y una solemnidad trágicas». «El alma de la dulcísima Teresa está suspendida sobre la ciudad. [...] Por todos lados hay que recordar a la santa mujer castellana». (García Lorca, 1998, 446 y 478). «Nadie debe de hablar ni de pisar fuerte para no ahuyentar el espíritu de la sublime Teresa» (García Lorca, 1989, p. 12).

3 / Tras la muerte de Berrueta, en julio de 1924, Lorca le escribe a Fernández Almagro lamentando su propia descortesía para con el viejo profesor: «Pero ya no tengo tiempo de pedirle perdón..., aunque me sonrío desde lejos... Dios le habrá perdonado su infantil pedertería y su orgullillo a cambio de su entusiasmo, que, aunque fuera (y esto no se sabe) interesado, era, al fin y al cabo, entusiasmo, ala del Espíritu Santo» (García Lorca, 1997, pp. 806-807).

4 / En lo biográfico, recuérdese, por ejemplo, cuando, en la primavera de 1929, pidió de manera anónima salir en el desfile procesional de Santa María de las Angustias de la Alhambra. Se encontraba inmerso en una severa crisis existencial y sentimental, provocada en gran medida por el alejamiento de Dalí y la partida de quien era por entonces su amante, Emilio Aladrén, que lo había abandonado por una joven inglesa representante de una firma

de cosméticos. No era miembro de la hermandad, pero se identificó justo antes de iniciarse la estación de penitencia y se le permitió desfilar. Lo hizo cubierta la cabeza, descalzo y portando la cruz de guía. Acabada la procesión, sin despedirse de nadie, dejó en la sacristía, junto a la cruz, una nota que decía: «Que Dios se lo pague». A los dos meses se inscribiría como cofrade.

5 / Martín sugirió en su libro *El 5º Evangelio* (2013, p. 118) un título alternativo: *Decadencia y miseria de Jehová*.

6 / En el capítulo 2 de *El duende, ballazgo y cliché*, «Cartografía de los duendes sevillanos. Galerín y los Álvarez Quintero» (León, 2018, pp. 49-89), se patentizan y estudian todas estas figuras metafóricas.

7 / He aquí la transcripción de la primera redacción de este párrafo (1932): «Recuerden el caso de la flamenquísima y enduendada Santa Teresa de Jesús, flamenca no por atar un toro furioso y darle tres magníficos pases, que lo hizo, ni por presumir de guapa delante del pobre fray Juan de la Misericordia, ni por darle una bofetada al Nuncio de Su Santidad, sino por ser una de las pocas criaturas cuyo duende la traspasa con un dardo, queriendo matarla de puro amor por haberle quitado su último secreto expresivo: el puente que une los cinco sentidos con ese centro en carne viva, en nube viva, en mar vivo, del Amor vivo libertado del Tiempo». (Maurer, 2000, p. 167)

8 / Para un análisis extenso del párrafo, véase León, 2018, pp. 187-197.

9 / No es la única referencia a la experiencia de la transfixión en la obra teresiana. En sus *Relaciones* o *Cuentas de conciencia* (Teresa de Jesús, 1967,

pp. 478-479) la describe así: «Otra manera harto ordinaria de oración, es una manera de herida, que parece al alma como si una saeta la metiesen por el corazón, u por ella misma. Ansi causa un dolor grande que hace quejar, y tan sabroso, que nunca querría le faltase. Este dolor no es en el sentido, ni tampoco es llaga material, sino en lo interior del alma sin que parezca dolor corporal, sino que, como no se puede dar a entender sino por comparaciones, pónense éstas groseras –que para lo que ello es lo son, no sé yo decirlo de otra suerte–». O, en la última estrofa de su poema «Mi amado para mí» (p. 499): «Hirióme con una flecha / Enherbolada de amor / Y mi alma quedó hecha / Una con su Criador. / Yo ya no quiero otro amor, / Pues a mi Dios me he entregado, / Y mi Amado es para mí / Y yo soy para mi Amado».

10 / ¿Está ocurriendo algo diverso con el uso del sustantivo *duende* como préstamo léxico, extranjerismo no adaptado en su caso, en el seno de la lengua inglesa? Así parece. Christopher Maurer ofrece varios ejemplos de ello en el prólogo a *El duende, hallazgo y cliché* (León, 2018).

11 / La expresión «la loca de la casa» como metáfora de la imaginación no se

halla, como tal, en su obra; de hecho, se desconocen tanto su origen como la asociación, muy extendida, con Teresa, quien, al igual que san Juan de Ávila o fray Luis de Granada, sí calificaron de loco al entendimiento (Ricard, 1967, pp. 487-491). Pérez Galdós en el siglo XIX o Rosa Montero en el XXI la han usado para dar nombre a obras suyas. Galdós tituló así una novela de escaso éxito (1892) que convirtió pronto en pieza teatral. En ella la loca de la casa es Victoria de Moncada, joven de familia bien en horas difíciles que, a punto de meterse monja, sacrifica su decisión ante la llegada de José María Cruz, Pepet, el indiano fuerte y acaudalado, soberbio y duro de alma, que regresa de América con la intención de desposar a una de las dos niñas a las que servía en su mísera infancia. Victoria acabará por someter a Cruz, suerte de fierecilla domada de género masculino. ¿Conocería Lorca esta obra? En todo caso, me parece que Galdós le debe la idea monjil y la patente al sintagma pseudoterresiano, y Lorca poco a Galdós. Agradezco a Andrés Soria Olmedo las remisiones de esta nota.

12 / Traducida al español en 1998 como *La loca del desván* (Madrid: Cátedra).

Viva mi dueño

Una instalación de María Moreno

En varios dibujos de Lorca aparecen semillas en vuelo que revelan dicotomías fundamentales en su obra: lo posible/lo imposible, fertilidad/infertilidad, la certeza y el azar. En uno de sus poemas el narrador se adentra en un bosque onírico y encuentra «simientes que no florecieron»; en otro, el poeta imagina la voz de un naranjo seco:

Leñador,
córtame la sombra.
Líbrame del suplicio
de verme sin toronjas.

En los años transcurridos desde su muerte, los poemas, obras de teatro y dibujos de Lorca han esparcido su semilla por todas partes. Inspirándose en su dibujo *Bosque sexual*, la artista granadina María Moreno nos ofrece una visión en tres partes de la particular fusión del poeta de lo material y lo espiritual. La instalación, expresamente encargada para esta exposición, reúne una variedad de plantas en un homenaje aéreo a Lorca y nos transporta, en palabras de la autora, desde una CORONA, con sus connotaciones de sol, sexualidad y las espinas de martirio, pasando por el BOSQUE mundano, una oscura maraña de relaciones humanas y de placeres fugaces como reflejos sobre el agua, hasta la ALFOMBRA que fija su instalación en el rojo y el negro, animales y viñas de las Alpujarras (Granada), y en un último grito de admiración: «Viva mi dueño».

Bosque sexual, ca. 1929-1936, cuyo paradero actual se desconoce, se reprodujo por primera vez en la revista *Verve* (París, 1939) y al año siguiente en la primera edición de *Poeta en Nueva York* (México, Séneca). Mario Hernández ofrece esta descripción: «Estilizadas formas vermiculares, propias de un arte intencionadamente primitivo, recrean cuerpos femeninos y masculinos, en ningún caso enfrentados, que se ofrecen en ondulación vertical. Vello púbico y falos erectos en eyaculación muestran el interés por lo puramente instintivo de un arte, como el surrealista, que descubre y libera los motivos sexuales en toda su crudeza.» *Poeta en Nueva York y otras hojas y poemas* (Madrid: Tabapress/ Fundación Federico García Lorca, 1990), p. III.

[C. M.]

LORCA'S LOVE ARRIVES AT THE CENTRO

Sara Navarro Valero / Managing Director Centro Federico García Lorca

With this seminal exhibition project curated by Christopher Maurer, the Centro Federico García Lorca takes a decisive step into a path that will be marked by innovation, scientific rigour and capacity for dissemination.

The exhibition “Torn Garden: Lorca and Love” will allow visitors to explore the rich and unsettling territory of love in Lorca, the poet, of passion in Federico, the man, and, above all, the sharp, *flaming dart* that connects the two.

The journey through the stages of the poet's life and his personal relationships provides us with a measured approach to, and understanding of, the centrality of love in his work together with the wealth of symbols and images which he generated around it.

Additionally, in this book we present different ways of approaching and analyzing both the roots and the contemporary ramifications of the fascinating garden which Lorca explored throughout his life.

The reader will be able to enjoy the current relevance of his vision and his dilemmas. The critical examination of the role of love in Lorca's *oeuvre*, far from pigeonholing or limiting the way we read his work, brings the poet back to the present and defines new angles that may have remained hidden to the non-expert.

Love and passion, mysticism and eroticism, spikenard and carnation... at the Centro Federico García Lorca.

DYING OF LOVE

Laura García-Lorca / President Fundación Federico García Lorca

Love, love / that here lies wounded. / So wounded by love's going; / so wounded, / dying of love. / Tell everyone that it was just / The nightingale. / A surgeon's knife with four sharp edges; / the bleeding throat – forgetfulness. / Take me by the hands, my love, / for I come quite badly wounded, / so wounded by love's going. / So wounded! / Dying of love! / *The Love of don Perlimplin and Belisa in the garden*

Why did these verses move a girl who was barely seven years old? Much later they still do so and give her the same impression of having her placed within the wonder of enigma and the intuition of truth; love, desire, need, loss, pain, death, and consolation. And consolation comes with the beauty of the poem:

“...for with duende it is easier to love and understand, and one can be *sure* of being loved and understood. In poetry this struggle for expression and the communication of expression is sometimes fatal.” *Play and Theory of the Duende*

Lorca had to know —and I hope he had that certainty— that he achieved with his words what he identifies as the “duende”.

Christopher Maurer, curator of the exhibition *Garden Undone: Lorca and Love* and editor of this catalogue, invites us to look at aspects not dealt with until now, or not completely: how desire and love are present in the poet's life, and above all in his work. The texts in this volume continue to delve into his complexity and richness, listening to the

echoes of literary sources, while recalling that his homosexuality is inseparable from it all.

My gratitude must go to Christopher Maurer, who is much more than the curator of this exhibition. Many thanks are also due to Francisco Ramallo for his contribution in all aspects of this project and to María Moreno for her interpretation of the “torn garden”. I am very grateful to Noël Valis, Luis Muñoz, Roberta Ann Quance and José Javier León, for delving deeper into the work of the poet and the man, and for further enriching our knowledge of the poet with new angles on the many things already written about him. Finally, I wish to acknowledge Sara Navarro and the Consorcio Centro Federico García Lorca for making this project a reality.

PROLOGUE

Christopher Maurer

Two lines from Federico García Lorca:

I see the word “love” / crumble away¹

Something similar has happened to me in curating this exhibition, the first, as far as I know, on Lorca and love. I have always had the feeling that love is one of the central themes of his work, as of his life. “He loved greatly,” wrote Vicente Aleixandre in 1937, “a quality that a few superficial people denied him. And he suffered in love, which probably nobody knew.”² But when one plans an exhibition around such a word, doubts arise. Lorca is an elegiac poet who speaks less explicitly of what he *loves* than of what he *wants*; a poet who often sings what could have been or should have been, or what was and no longer is —“Oh love that the breeze carried away!”— and who composes an entire ontological counterpoint. And ways of being are not always ways of loving. In a letter from the summer of 1923 he describes a sequence of poems which he is composing, the “Garden of the Lunar Grapefruits”:

My *garden* is the garden of possibilities, the garden of what is not, but which could (and sometimes should) have been, the garden of the theories that went by without being seen and of the children who have not been born³

Could we not we say the same about the “garden” of his work, in general? In the prologue to another version of that same poem, which he never finished, the narrator describes his “sharp and elegiac emotion for the things that have not been, good and bad, big and small” and he intends to undertake a trip that reminds me of Lorca's own voyage through his twenty years of poetic creation:

Poor and calm in spirit, I wish to visit the ecstatic world where all my lost possibilities and landscapes live. I want to go alert and coolheaded into the garden of the seeds that did not flower and of blind theories, in search of the love that I didn't have but which belongs to me⁴.

There, and throughout his work, with a loving gaze, García Lorca attends better than anyone else to absence, to what is *missing*, to what is *not* present and is missed, what is *desired*. But that elegiac —and anti-nostalgic—emotion goes a step further, tinged with irony and humor. When he evokes that

which is absent, he also suggests that, if we could possess or recover what we *want*, what we desire, it would not make us happy; we would always look for “something else.”

What is tragic and horrifying in the human heart, and incomprehensible and terrifying in the desires of men is that if they achieve their longed-for dreams they find in their possession no more joy than when they think, without achieving it, of what they have achieved. They feed an illusion that is their constant torment and if, at the end of many sufferings, they finally achieve it, they find in its possession the dullest, flattest tedium. And this, which is so enormously painful and tragic, always occurs, both in the spiritual and in the material world. That is why the suffering of absent love is useless and dreadful. If a man loves intensely [...], when he possesses his constant pain, his illusion gradually fades away and when the sacrifice is consummated, the whole tower of his desires and yearnings collapses and he becomes a man like any other⁵

These words were written in 1917, at the beginning of his career and upheld in his later work, which gives dramatic form to what Lorca calls the perpetual struggle between the force of illusion and the poverty of reality (the axis of his theatre)⁶. It is within these coordinates—illusion and reality, presence and absence—that we situate “Torn Garden: Lorca and Love”.

*

Lorca once said of his friend Salvador Dalí, “Your fantasy reaches only as far as your hands” (CP 619). The Lorca of that time (that of the “Ode to Salvador Dalí”, 1926) shares with the Catalan painter a hunger for the sensorial as an antidote to “transcendentalisms” and “nebulosities” (“a desire for forms and limits overwhelms us”), but unlike the Dalí of his “Ode”, Lorca’s fantasy goes beyond his hands without ever producing a sense of arrival⁷. “Arrow without a target”, he said about a beloved friend (Miguel Pizarro) (CP 101). With images anchored in the five senses, Lorca’s desire always aims at something beyond, a *something* which can be specified with exceptional clarity, but which is always *something else*: metamorphosis of desire. In his work, the object of desire—what we think we want or say we want—is not only elusive but infinitely displaceable, and even when we give it a name, the term declares its own inadequacy. It could be said that desire is the driving force of the poetic operation itself, which, in the case of Lorca, means creating figures of desire and gestures *towards* and *beyond* those figures⁸. The poem is a verbal gesture that points, and partially names, metonymically. What Yerma most desires is to be a mother, but that desire is so specific, so centered, so narrowly and vehemently focused and figured that motherhood or the unborn child ceases to be the object of desire and is simply a *pretext for desiring*, as is also, for Bernarda’s daughters, the almost invisible Pepe el Romano, or the Bridegroom for Doña Rosita.

How does one capture in an exhibition such varied figures of desire and relate them to love? How to balance the expression of what is *missing* and that of the unquestionable and no less obvious moments of plenitude? And, in an exhibition on Lorca and love, which must necessarily deal with Lorca and desire or Lorca and sexuality, how does one draw the line between life and work, between themes and

experiences? For the readers of his love poetry and even of his dramatic poetry there has always been the temptation to leap from his work into his life (and, inevitably, his death) and vice versa. Aleixandre—and many others after him—insisted on the connection between Lorca’s life and his work:

In Federico everything was inspiration, and his life, so beautifully in accordance with his work, was the triumph of freedom, and there is such a constant, passionate and fruitful, spiritual and physical exchange between his life and his work that they become eternally inseparable and indivisible.

But as early as 1968, in an illuminating chapter on Lorca’s homosexuality, Marcelle Auclair, another exceptional witness, warns us:

Much has been written and said about the heroines of Lorca being “frustrated”. That is correct. The mistake is to attribute this frustration complex to the poet. Frustrated at what? Few men were so fulfilled, even in love. If he has suffered, it is because it is impossible to have such a demanding heart without suffering...⁹.

“Only mystery makes us live,” Lorca wrote at the foot of one of his drawings,¹⁰ and he asked for the same mystery—the same resistance to explanation—for the poem as for love.

The magical property of the poem is to remain possessed by *duende* that can baptize in dark water all who look at it, for with *duende* it is easier to love and understand, and one can be sure of being loved and understood...¹¹

The opposite of the poem possessed by *duende*, with its “dark water”—its ability to generate new and different readings, to make itself understood intuitively—would be the poem as a code, cipher, or riddle of amorous “frustration”; as if the poem, or the play, were the message sent to later generations by a homosexual writer without the freedom to love freely or to express himself directly, muzzled by the heterosexual norms of the society in which he had to live. I do not think that is Lorca’s case. Alberto Mira rightly complains in his comments on *The Audience*: “There are those who prefer to resort to the mystery of poetic expression rather than acknowledge the obvious [that homosexuality is “one of the significant nodes in the play”], but mystery, to be mystery, must have some limits, some thresholds.”¹² Some limits, yes, but Lorca’s poetry and plays both teach us that poetry and love—and in Lorca the poetic drive is also amorous—are nourished by mystery. Under his hat, you can’t see the face of the one you love¹³.

Respecting that sense of mystery—and its limits—and doing my utmost to avoid confusing Lorca with his characters, I have tried to let the poet speak—or not speak—through the broadest possible selection of letters, photos, literary texts, books, and personal objects held at the Centro Federico García Lorca, Granada, and at other public and private archives: the remains of the “torn garden” of his brief life¹⁴.

In the chapters of this exhibition, in more or less chronological order, are a series of literary and amorous encounters and misencounters. Through an extensive selection from Lorca’s archive and personal library held for years in the

Fundación Federico García at the Residencia de Estudiantes, Madrid, and recently incorporated into the Centre, the exhibition follows the difficult course of Lorca's meditation on love, desire, and his own sexuality, capturing various moments of his life and work, from the dreams of the teenager with his troubled pages on "impossible love" and the "distant woman", to the attempt to confront sexuality and homoerotic love directly in his work and the desire to live love in the fullest way allowed by Spanish society, and that of Granada, of the 1920s and 1930s, a period when theorization of homosexuality was becoming more abundant than ever.¹⁵ "Being involved in serious emotional conflicts and nearly overcome by love," but determined to keep his "norm of happiness at all costs," the poet in love advises a friend in the summer of 1928: "Sketch out a plan of your desire and live within it, always within a norm of beauty."¹⁶ And sketching out García Lorca's own "plan of desire," his itinerary, from Granada to Madrid, from Catalonia to the Americas, the exhibition also offers a sampling of his readings (Shakespeare, Chopin, Schopenhauer, Verlaine...) on love.¹⁷ Additionally, it tries to capture something of the environment in which he planned to reform the theater and, through it, to question the sexual and social norms of his time. By the end of his life, desire has become a force that batters "thick walls" of prejudice in search of freedom and social justice.

There are five chapters to this exhibition. The story begins with "*Song of First Desire*" about the early years of Lorca's writing, 1916-1920, and these words could serve as epigraph: "In the green morning / I wanted to be a heart." This is an initial, formative stage in which, with a certain anguish, Lorca tries to define himself as poet and person. From there we enter another room, "*Love (with wings and arrows)*" (1920-1928): the years of his life at the Residencia de Estudiantes and his love relationship with Dalí: the arrows of San Sebastian, the dart of Santa Teresa, the arrows and wings of Cupid. *Love in the Americas* (Room III) links the trip to New York and Havana (1929-30) and the triumphal stay in Buenos Aires (1933-34) with the first attempts to address homoerotic desire directly in his work. "*Love, love, I am wounded*" (Room IV) places us in the midst of an intensely creative period in the theatre, which Lorca has begun to see as an instrument of social justice. A torn sheet of paper, with titles of plays only imagined or sketched out briefly —those which "could have been"—, a little garden of "lost possibilities and landscapes," of "seeds that never flowered," serves as a metonymy of his life and work. *Torn garden* (Room V) presents us with the desire and violent passion of *The Tamarit Divan* and *Sonnets of Dark Love* —part of a projected *Garden of Sonnets*— and with the stories, also incomplete, of two of the poet's lovers. And from there to the posthumous popularity of a poet who both feared and cultivated fame.

A word about the title. In Lorca's work, love is often associated with gardens. Symbolist or modernist gardens like those of Paul Verlaine, Rubén Darío, or Juan Ramón Jiménez that make the garden "a shrine for passions"¹⁸; the garden as a textual space (the "gardens open to few" of the Granadan poet Pedro Soto de Rojas, or Lorca's projected *Garden of Sonnets*)¹⁹; the garden as a psychological space, not without danger, where the poet confronts not only his own identity and sexuality, but also the mysteries of self and

of poetic creation.²⁰ Cupid's gardens, where strange and harmful floral codes are grown —the "language of flowers" that silences women's impulses and reinforces patriarchal norms.²¹ The Edenic garden of his childhood, "when all the roses spilled from my tongue." The garden of his "despair" [desesperanza] and his "dejection" [desconsuelo]. The garden of his agony in *The Tamarit Divan* or in the traditional song that Lorca quotes in his lecture on the duende:

In the garden / I will die. / In the rosebush / They will kill me. [...] ²²

The different aspects of desire presented in this exhibition are conditioned by a homoeroticism which appears timidly in Lorca's early texts ("Poem of the Flesh"), where it is associated with the physiological and the psychological, and which becomes more powerful and complex from 1930 onwards in his "Ode to Walt Whitman" and *The Audience*, achieving its most intense poetic expression —with full awareness of the literary tradition²³— in the so-called *Sonnets of Dark Love*. The manuscripts of this cycle of poems are preserved at the Centre and are exhibited here for the first time, along with mementos of Lorca's relationship with Rafael Rodríguez Rapún, one of his deepest loves. Two beautiful letters to other young men, Eduardo Rodríguez Valdivieso and Juan Ramírez de Lucas, exemplify a genre in his work —the love letter— which has been for the most part destroyed, hidden, or lost.²⁴ Some scientific (Marañón), literary (Retana) and legal (Jiménez de Asúa) texts from the 20s and 30s about homosexuality are also included as a reminder of the slow and complex attempt, lived closely by García Lorca, to understand what some saw as illness, abnormality, "defect"²⁵ or "anomaly" and others as a sign of intellectual distinction and creative capacity.²⁶ The re-evaluation of homosexuality coincides in time with a supposed "dehumanization of art," in which the vestiges of romantic love —of the kind found most overtly in García Lorca's early work— are aggressively rejected by Italian Futurism and less aggressively by some of its followers within the Hispanic avant-gardes, although for them the very word "love" can be suspicious. According to the poet José Moreno Villa, in 1927, "it sounds corny to the 'Hispanic male', for it is 'too feminine and exceedingly poetic.'" ²⁷ In Lorca's case there is no verbal aggression but a certain irony tempered by understanding and humor (the Cervantine feeling that we are all capable of falling into the same or similar things), as in the poem "White Album" or in one of his masterpieces, *Doña Rosita the Spinster*²⁸. Also in the first three decades of the century, and in Lorca's works, beginning with those he started in New York, there were significant changes in the relationship between men and women, and in the expression and representation of female desire.²⁹ Julieta says in *The Audience* in a direct and disconcerting way: "I'm not interested in arguments about love or theater. What I want is to love."³⁰

*

Two of the essays included in this catalogue — by Luis Muñoz and Noël Valis— approach the subject of homosexuality from novel points of view. Muñoz writes about his own efforts, as a poet and "a gay teenager living in Granada in the 1980s," to understand the way in which, little by

little, Lorca managed “to escape from what Adrienne Rich has famously called ‘compulsory heterosexuality’”: how Lorca comes to refer directly to his own homosexuality: to *name* (Muñoz speaks of a process of “nominalization”) what Lord Alfred Douglas called the “love that dare not speak its name.” Muñoz discusses this question in two ways: by reading the testimonies of those who knew Lorca in life, many of whom denied or avoided Lorca’s homosexuality by preferring to create an “angelic” figure of the poet for posterity, and by an attentive reading of the contradictions in the texts of key poems, from the “Song of the Fairy” to the incongruities of the “Ode to Walt Whitman.” Valis’s essay explores how Lorca has become a gay icon, and explores the meaning of that term, questioning how it has affected our reading of the poet’s work: “The moment the label of gay icon is attached to someone specific like Federico García Lorca, stereotype follows, turning into inconvenience,” for it helps to trivialize his life and work, domesticating and familiarizing them to such an extent that the reader ceases to perceive their strangeness. Valis’s reflections start from the homophobia experienced by Lorca in life and the politicization of his homosexuality in the discussion generated by his death. Even taking this homophobia into account, Valis questions the idea of a Lorca “secretly anguished by unfulfilled homosexual desire in a repressive, homophobic society,” and argues that “much of the 1920s and early 1930s in Spain had more of a live-and-let-live attitude toward sex and sexual identity, at least among certain circles and groups.”

Two other studies —those of Roberta Ann Quance and José Javier León—remind us how much Lorca’s ideas about love and sexuality owe to myth —above all classical myth— and religion³¹. Lorca’s ideas about love are based on his devotion to Christ, whose example he believes has been totally disfigured by the Catholic Church, which he criticizes in his early writings and in “Cry to Rome...” from *Poet in New York*, where he reminds the “man in the white suit” that under the marbles of the Vatican there is no love, and that love —thanks to the “gift of tears” one needs to be a poet— does not flee from the suffering and the misery of the forgotten or underprivileged.

...no love beneath the final crystal eyes. / Love is in the flesh shredded by thirst, / in the tiny thatched hut struggling against the flood; / love is in the pits where the serpents of famine writhe, / in the sad sea that cradles the dead gulls / and in the obscurest kiss bristling beneath the pillows.³²

Lorca often turns not only to the Gospel but also to the liturgy and the book of saints, for their inexhaustible aesthetic suggestions and as a source of meditation on various aspects of love³³. Hence, for example, the “Franciscan” love that he professes, throughout his life, for the natural world or the example of Saint Sebastian, a model of serenity in the midst of suffering and marginalization, and of the “love, effort and renunciation”³⁴ necessary for the poet.

Starting with two tiny poems from the 1920s, “Two Stars at Sea” and “Silly Song”, Quance draws attention to the way in which Christian notions and classical myth are intertwined in the formation of two of Lorca’s female archetypes: that of Venus, which “represents untamed eros”,

and of Mary, which “embodies transcended sex”; a contrast (Quance argues) that “Lorca would develop in his later work.” Pulling on that thread, she offers some reflections on the meaning of needlework in the writing and drawings of our poet and shows how closely those arts relate to the psychology of his female characters and to the social conditions in which they live. Often, as in the case of “The Gypsy Nun” from *The Gypsy Ballads*, “the woman is forced to choose between *eros* and needlepoint”, but, in the “silence of lime and myrtle” of the convent, where confinement weighs heavily upon her, she manages to subvert this dilemma by means of embroidery, for “embroidery channels *eros*”, be it for the trousseau or for the altar cloth. Both the nun of the poem and Magdalena in *The House of Bernarda Alba*, or *Mariana Pineda*, reveal in their embroidery the “flowers of [their] fantasies.”

In the gallery of Lorca’s heroines there is at least one who manages to escape from the “four walls” —the “thick walls” of Bernarda’s prison world or of the gypsy nun’s conventual silence. I am referring to the “wandering” Saint Teresa of Jesus, who was always criticized for her travels, and associated — like Lorca himself— with movement and dynamism. Lorca’s interest in the saint, which is studied in these pages by José Javier León, arose during a study trip with one of his teachers at the University of Granada, Martín Domínguez Berrueta. Lorca visits Ávila, and he describes it first in a long letter to his parents and shortly afterwards in a chapter of his first book, *Impressions and Landscapes*, where he reflects on the greatness of the saint and on the profound drama of cloistered life, where no wall, no confinement, can block the memory or the temptation of love.³⁵ The presence of the saint reaches its apotheosis in Lorca’s representation of transverberation, described in his lecture “Play and Theory of the Duende,” where the saint solves one of the central problems in Lorca’s work, the union of the sensorial and the spiritual: reaching the “beyond” referred to above, an endeavor that is part of Lorca’s profound admiration for Teresa and for San Juan de la Cruz. Saint Teresa, he writes, has discovered “the subtle bridge that unites the five senses with the raw wound, that living cloud, that storming ocean of Love freed from Time.”³⁶ Couldn’t this also be the impulse behind Lorca’s work: to guide desire, through the unifying power of the poetic image, towards love?

[Tr.: Juan Santana & Marta Falces]

NOTAS

1. Federico García Lorca, “My Soul’s Shadow,” *Collected Poems*, revised bilingual edition, ed. Christopher Maurer. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2002, p. 43; tr. Catherine Brown. In the pages that follow the abbreviation *CP* refers to this edition.
2. Vicente Aleixandre, “Evocación de Federico García Lorca,” in *Los encuentros*. Barcelona: Círculo de Lectores, 1986, p. 120.
3. Letter from July 1923 to José de Ciria y Escalante and Melchor Fernández Almagro, in Federico García Lorca, *Epistolario completo (EC in the notes that follow)*, ed. Andrew A. Anderson and Christopher Maurer. Madrid, Cátedra, 1997, pp. 196-197. For a discussion of the poem and of desire in Lorca’s work, see Roberta Quance, *In the Light of Contradiction. Desire in the Poetry of Federico García Lorca*, London, Modern Humanities Research Association and Maney Publishing, 2010; Enrique

Álvarez, *Dentro/Fuera. El espacio homosexual masculino en la poesía española del siglo XX*. Madrid, Biblioteca Nueva, 2010, with a valuable discussion of the *Suites* and some of Lorca's New York work; and Melissa Dinverno's edition of the *Suites*, in press; her unpublished PhD dissertation, "Listening Through Mirrors: Representing García Lorca's *Suites*" (University of Michigan, 2000); and her article "García Lorca's *Suites* and the Editorial Construction of Literature," *Modern Language Notes*, 119, 2004, pp. 302-328.

4. Federico García Lorca, *Obras completas I, Poesía*, ed. Miguel García-Posada. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 1996, p. 271.

5. Federico García Lorca, "Mística en que se habla de la inspiración y de la tristeza de la ausencia," *Prosa inédita de juventud*, ed. Christopher Maurer. Madrid, Cátedra, 1994, pp. 108-109.

6. Federico García Lorca speaking about his farce *The Shoemaker's Prodigious Wife* in December 1930: "the perpetual struggle [...] between the force of the illusion felt towards what fled from our gaze and the force of reality, the poverty of reality when we see what we lost and being lost ignited so much illusion... The wonder of what we thought it was and the vulgarity of what it really is." J.L., "Antes del estreno [of *The Shoemaker's Prodigious Wife*]. Hablando con Federico García Lorca," in Rafael Inglada, in collaboration with Víctor Fernández, *Palabra de Lorca. Declaraciones y entrevistas completas*. Barcelona, Malpaso, p. 45.

7. "Ode to Salvador Dalí," *CP*, p. 619. Cf. Andrés Soria Olmedo's commentary in *Fábula de fuentes. Tradición y vida literaria en Federico García Lorca*. Madrid: Residencia de Estudiantes, 2004, pp. 141-150. On "nebulosities" and "transcendentalisms," see *Palabra de Lorca*, p. 202.

8. On desire in Lorca see also Christopher Maurer, "Introduction" to *CP*, pp. xxvii-xxxii. Quince writes of "Song of the Rider": "Formally the poems themselves dramatize the interrupted journey. In each case the movement of desire describes the movement of the text as well. One might even go so far as to say that desire is the ungraspable referent throughout. It is ultimately a gesture in language which posits an object and in the same stroke denies its possession. To put the object out of reach is to find it desirable and to incite movement (again) toward its possession" (*In the Light of Contradiction*, p. 158).

9. Marcelle Auclair, *Vida y muerte de García Lorca*, tr. Aitana Alberti. Mexico, Era, 1975, p. 209.

10. The drawing "Marinero para 'Material nupcial,'" Buenos Aires, April 1934, is described by Mario Hernández in *Libro de los dibujos de Federico García Lorca*. Madrid, Tabapress / Fundación Federico García Lorca, 1990, n. 290.6, p. 233.

11. Federico García Lorca, "Play and Theory of the Duende," in *Deep Song and Other Prose*, ed. and tr. Christopher Maurer. New York: New Directions Books, p. 50.

12. *Para entendernos. Diccionario de cultura homosexual, gay y lésbica*. Barcelona, Ediciones de la Tempestad, 2002, p. 617.

13. I am referring here to the song quoted by Lorca in his lecture "How a City Sings From November to November," in *A Season in Granada: Uncollected Poems and Prose*, pp. 104-105: "Down the street / goes the one I love. / I can't see his face / under his hat." According to Lorca, this is a "Christmas carol full of hidden melancholy," sung by "Granada's very purest voice, her elegiac voice, the clash of East and West in two broken palaces full of ghosts, the Palace of Charles V and the Alhambra." It

is obvious, therefore, that Lorca sometimes associates mystery with the "oriental".

14. The title "Torn Garden" — an allusion to Lope de Vega's poem in silvas *Huerto deshecho* — is taken from Mario Hernández's exemplary article on the unfinished *Garden of Sonnets* on which Lorca was working at the end of his life: "Jardín deshecho: Los 'Sonetos' de García Lorca," *El Crotalón. Anuario de Filología Española*, vol. 1. Madrid, 1984, pp. 193-228.

15. Two fundamental books on this theorization and on the representation of homosexuality in the Spanish literature of the time are Alberto Mira, *De Sodoma a Chueca. Una historia cultural de la homosexualidad en España en el siglo XX*. Barcelona, Editorial Egales, 2004; and Francisco Vázquez García and Richard Cleminson, *Los invisibles. Una historia de la homosexualidad masculina en España, 1850-1930*. Granada, Comares, 2011. Also, Jean-Louis Guereña, *Les espagnols et le sexe, XIX^e-XX^e siècles*. Rennes, Mondes Hispanophones/Presses Univeritaires de Rennes, 2013. On Lorca and homosexuality, see Javier Herrero, *Lorca, Young and Gay. The Making of an Artist*. Newark, Delaware, Juan de la Cuesta, 2014; Ian Gibson, "Caballo azul de mi locura": *Lorca y el mundo gay*. Barcelona, Planeta, 2009; Enrique Álvarez, op. cit.; and Ángel Sahuquillo, author of the first book on the subject, *Federico García Lorca y la cultura de la homosexualidad: Lorca, Dalí, Cernuda, Gil-Albert, Prados y la voz silenciada del amor homosexual*. Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, 1991. Revised edition: *Federico García Lorca and the Culture of Male Homosexuality*. Jefferson, North Carolina, McFarland and Company, 2007. Two books on gender, sexuality and love in Lorca's theatre: Carlos Jerez-Farrán, *Un Lorca desconocido. Análisis de un teatro irrepresentable*. Madrid, Biblioteca Nueva, 2004; and Paul McDermid, *Love, Desire and Identity in the Theatre of Federico García Lorca*. London, Tamesis, 2007. On the relationship "between suffering and sexuality, between love and sacrifice" in Lorca's early works and in his theatre, Carlos Jerez-Farrán, *La pasión de San Lorca y el placer de morir*. On homosexuality in specific works by Lorca, there is already too extensive a bibliography to include in these notes. Perhaps the earliest critical discussion on the subject of Lorca and homosexuality is that of Alberto Nin Frías, *Ensayo sobre tres expresiones del espíritu andaluz: a:) Juan F. Muñoz Pabón (la ciudad), b:) Pedro Badaneli (el agro), c:) Federico García Lorca (los gitanos)*. Buenos Aires, 1935.

16. Letter from autumn 1928 to Jorge Zalamea, in Federico García Lorca, *Selected Letters*, ed. and tr. David Gershtor. New York: New Direction, p. 143.

17. For a deep reflection on Lorca's readings, see Luis García Montero, *Un lector llamado Federico García Lorca*. Madrid, Taurus, 2016.

18. Federico García Lorca, *Impressions and Landscapes*, tr. Lawrence H. Klibbe. Lanham, Maryland, University Press of America, 1988, p. 95. In this book, Lorca devotes a long essay to "Convent Gardens," "Orchards of Ruined Churches," the "Romantic Garden," the "Dead Garden," and "Railway Station Gardens" (pp. 95-106).

19. "Each book is a garden. Happy be the one who knows how to plant it, and blessed be the one who cuts its roses as nourishment for his soul!" (ibidem, p. 5).

20. "¡No bajéis al jardín! [Don't go down to the garden!]. It is in an impossible place — one that is neither on the inside nor the outside, but, I would suggest, located in an imaginary space, which allows him to stand to one side of the gender codes of his

day—that the poet makes his peace with love and makes his verse.” (Quance, *op. cit.*, p. 57).

21. On the language of flowers, see Noël Valis, *The Culture of Cursilería. Bad Taste, Kitsch, and Class in Modern Spain*. Durham and London, Duke University Press, 2002.

22. Federico García Lorca, *Obras completas, I (Prosa y poesía)*, ed. Andrés Soria Olmedo. Madrid, Biblioteca Castro, pp. 170-179 (Soto de Rojas); 919 (despair and grief); “when all the roses...”: “Double Poem of Lake Eden”, *CP*, p. 685; the beloved as “my agony’s garden”: “Ghazal of Love Unforeseen”, *CP*, p. 773. “In the garden...”: Federico García Lorca, “Play and Theory of the Duende”, in *Deep Song and Other Prose*, ed. Christopher Maurer. New York, New Directions Books, pp. 48-49. See also Mario Hernández’s comments on gardens in “Jardín deshecho...”, and in “Cuando los jardines y las flores tenían un culto de novela”, in his edition of Lorca’s, *Doña Rosita la soltera o El lenguaje de las flores*. Madrid, Alianza Editorial, 1998, pp. 7-56. Also, Pablo Valdivia Martín, *La vereda indecisa: El viaje hacia la literatura de Federico García Lorca*. Granada, Diputación de Granada, 2009. For the garden as a textual space, see Aurora Egado’s introduction to Pedro Soto de Rojas, *Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos. Los fragmentos de Adonis*. Madrid, Cátedra, 1981 and the bibliography quoted therein.

23. On the relationship of Lorca’s *Sonnets* with the Renaissance and Baroque traditions, see Andrés Soria Olmedo, *op. cit.*, pp. cxxii to cxxx, and “Dark St. Valentine”, in Federico García Lorca, *Sonnets of Dark Love / The Tamarit Divan*, tr. Jane Duran and Gloria García Lorca. London, Enitharmon Press, 2017, pp. 31-47.

24. See the fascinating essay by Juan de Loxa on the publication of Rodríguez Valdivieso’s letters (now held at Museo Casa Natal Federico García Lorca, Fuente Vaqueros, Granada) in his edition of Federico García Lorca, *Seis cartas a Eduardo Rodríguez Valdivieso*. Granada, Diputación de Granada, 2013, pp. 7-23.

25. See Luis Muñoz’s essay in this volume.

26. This group could be represented by the Uruguayan Alberto Nin Frías, who associated the “uranic” temperament with some of the “most beautiful and profound literary works produced by the genius of man.” *Homosexualismo creador*. Madrid, Javier Morata, 1932, p. 13 and *passim*.

27. Quoted by Nuria Capdevila-Argüelles and Roberta Quance in “Caballeros y damas en crisis: el amor en tiempos de vanguardia,” *Journal of Iberian and Latin American Studies*, vol. 16:1, 2010, p. 1, foreword to a monographic issue of *JILAS* on love and the avant-gardes.

28. In a letter from February 1922 to Adolfo Salazar, Lorca speaks of “Love in an album of prints... [estampitas]! Today I have seen that delightful album and your memory has become dense, dense in my little orange hand. The book was born in 1853 and its owner was the brunette *Merceditas*, *Merceditas*, *Merceditas*, what a shame! how very sad...! Doña Mercedes! If you could see how well I have seen this in the little green album pieces and in the depths [?] of her inmost being!” (*EC*, p. 140 and note 390). On nostalgia and irony, see Valis, *The Culture of Cursilería*.

29. The example of the American “flapper” would be revealing for the Lorca of 1929-1930. She would offer him—as happened with Moreno Villa a few years earlier (*Jacinta la pelirroja, Pruebas de Nueva York*)—a new paradigm of female desire, with the rejection of female passivity. Think of the Typist/Girlfriend in *When Five Years Pass*, some of whose characters are based on

North American stereotypes. Andrew A. Anderson addresses the issues of the masculine and the feminine in *Trip to the Moon*, whose manuscript is included in this exhibition; see “Approaching Lorca’s *Viaje a la luna: Structural Patterns, Symbolic Concatenations and El público*”, *Hispanic Review*, 85:1, pp. 1-21, and Antonio Monegal’s edition. Valencia, Pre-Textos, 1994.

30. Federico García Lorca, *Four Key Plays: The Audience, Blood Wedding, The House of Bernarda Alba*, tr. Michael Kidd. Indianapolis, Indiana, Hackett Publishing Company, 2011, p. 19.

31. On Lorca and classical myth there is an excellent collective volume: José María Camacho Rojo, ed., *La tradición clásica en la obra de Federico García Lorca*. Granada, Universidad de Granada, 2006.

32. Traducción de Greg Simon y Steven F. White en *FGL, Poet in New York*, edición revisada de C. Maurer (New York: Farrar, Straus and Giroux, 2013), p. 149. Also, Federico García Lorca, *Prosa inédita...*, and the works mentioned on pp. 27-29. On Lorca, the Gospels and “the frontal attack on the Catholic Church”, see Eutimio Martín, *El 5º evangelio. La proyección de Cristo en Federico García Lorca*. Madrid, Aguilar, 2013. On the identification with Christ’s suffering, see Jerez Farrán, *La pasión de San Lorca*.

33. See L. Elena Finardi, *I santi di Federico. Agiografia romano-andalusa di García Lorca*, Bologna, Il Capitello del Sole, 1999, and, on the drawings of saints, see Mario Hernández, “Santoral agreste” in *Libro de los dibujos de Federico García Lorca*, pp. 98-110.

34. Federico García Lorca, letter from September 1926 to Jorge Guillén, *Selected Letters*, ed. and tr. David Gershtor. New York, New Directions Books, p. 84.

35. *Impressions and Landscapes*, ed. *cit.*, pp. 11-15; on life in the cloister, p. 29 and the numerous references in *Prosa inédita de juventud*, ed. Christopher Maurer. Madrid, Cátedra, 1992. Lorca’s vision is rounded off by the series of travel articles published by Luis Mariscal, one of his fellow travelers on that excursion. Luis Mariscal, *El gran viaje de estudios de García Lorca, narrado en 1916 por su compañero Luis Mariscal*, ed. Henrique Alvarellos. Santiago de Compostela, Avarelllos Editora, 2018; on Ávila and Santa Teresa, pp. 58-73.

36. Federico García Lorca, “Play and Theory of the Duende”, ed. *cit.*, p. 50.

LORCA, GAY ICON Noël Valis

If few poets are assassinated, an even smaller number of them are gay murdered poets. Being homosexual and the victim of a violent death are invariably associated with Lorca. Is this how you get to be a gay icon? Is Lorca a gay icon? And what does it mean to be one? In the immediate chaotic aftermath of his execution, almost no one spoke of his homosexuality, at least not publicly, though one Nationalist paper alluded to his “sexualidad vacilante.” The post-war dictatorship made it near impossible to do so, but even abroad, little was said out of discretion or ignorance. Lorca’s good friend, Cipriano Rivas-Cherif, was an exception, in his account of the poet’s confession that he had only slept with men. This three-part piece, published in Mexico in 1957, created a firestorm among Rivas-Cherif’s fellow Republican exiles, who questioned its

accuracy and thought it slanderous, the long-winded and euphemistic style notwithstanding. Only the year before, Jean-Louis Schonberg (Baron Louis Stinglhamber) stunned the literary world by claiming, without a shred of evidence, that Lorea was the victim of a homosexual revenge plot. Decades after the civil war, evidence surfaced that Lorca's homosexuality did play a role in his execution, but so did his Republicanism even more.¹

Like so many deaths on both sides of the conflict, Lorea's was a political murder, and in this sense, meant that his homosexuality also became politicized. Even in life, attacks on his sexual identity surfaced, and in the days before his death, he apparently suffered anti-gay insults and physical affronts. Infamously, a local Granadine figure boasted, "yo le metí dos tiros en el culo por maricón." (Lorea was already known as "el maricón de la pajarita" in Granada.) In July 1932, the rightist journal *Gracia y Justicia* published an anonymous piece with the title, "Federico García Loera o cualquiera se equivoca." Terms like "loca" and "equivoco" were part of the gay subculture (and clearly known to those outside it).²

Comments on the poet's retinue of young men, members of his traveling theater group La Barraca, were politically tied to "Don Fernando el Laico," Lorea's close friend, Fernando de los Ríos, the socialist Minister of Public Instruction responsible for the creation of the group. Similarly, another rag, *El Duende*, turned its venom on Lorea and the entire Barraca and suggested the government was subsidizing sodomites, by associating them in a verbal cheap shot with "Cipri . . . ano Rivas Cherif, su 'protector'" (and brother-in-law of the Republican politician-statesman, Manuel Azaña). Lest one think this kind of thing only happened in places like Spain, in 1926 the *Chicago Tribune* called Rudolph Valentino a "pink powder puff" and a "painted pansy."³

Following the controversial premiere of his play *Yerma* in late December 1934, an equally crude anonymous attack appeared: "La cofradía del apio." Here too, loaded terms of the period like "cofradía" and "apio" introduced even more marked innuendo targeting some of Lorea's fans in the audience, young men described as having stereotypically high-pitched voices and excessive hand gestures. (An article in *La Voz* from the same period also referred to the poet's retinue of young men.) The charge of moral degeneration in the piece cannot be divorced from the proxysms of political rage against the play. Opening night, a right-wing claque hurled cries of "lesbian" at the star and "queer" at the playwright.⁴

By the late-1980s, Lorea's homosexuality was much more out in the open and more accepted in Spain, propelled partly by Ian Gibson's biographical work (and preceded by Marcelle Auclair). Gibson saw him as secretly anguished by unfulfilled homosexual desire in a repressive, homophobic society. That is the prevailing view. There is certainly truth to this account, backed up by anti-gay attitudes and Lorea's own conflicted words in works like the "Oda a Walt Whitman" and *El público*. But the picture is a good deal cloudier, more ambiguous, and at times the very opposite of grim and depressing, when the poet is placed within his own time and works. Much of the 1920s and early 30s in Spain had more of a live-and-let-live attitude toward

sex and sexual identity, at least among certain circles and groups, according to Lorca's friend, Rafael Martínez Nadal.⁵

The kind of gay you were also depended to some degree on which circles you frequented. And of course, nobody was gay but homosexual, and even then, barely so since the term was only beginning to be used and competed with a plethora of categories such as invert, third sex, uranian, intersexual, and even hermaphrodite, in an era fascinated with the hybrid and ambiguous. As seen in this naming frenzy, the temptation to stereotype, when faced with challenges to the norm, was overwhelming. Even Gibson's privately tormented Lorea feeds into a particular cliché of the homosexual writer as a variation of the *poète maudit*. Similarly, one could also fit him into the related Wildean mold, an odd sort of Andalusian dandy figure, less elegant sartorially than Oscar but extroverted and performance-driven, bordering on Jorge Luis Borges' disdainful epithet of professional Andalusian.⁶

An iconic photograph of a young Lorea portrays him staring pensively into the camera, his face resting on his hand, with two fingers curled downward, another just touching his ear, and thumb under his chin. I projected this image on a large screen for a talk in front of a lively group of Yale alumni, most of them couples and most of whom were over sixty. As I was setting up, a white-haired woman came up to me, gestured toward the photo, and asked me whether Lorea was gay. This woman knew nothing about Lorea, but somehow she knew he was gay. What did his face communicate to her? Or had she simply matched his face and gesture to what she understood was homosexual? This too speaks to the convenience of stereotype.

The moment the label of gay icon is attached to someone specific like Federico García Lorca, stereotype follows, turning into inconvenience. The association between his homosexuality and his death, between martyrdom and being gay, which is part of his iconicity, for example, is now completely banal, history and facts notwithstanding. Lorea's image has been thoroughly domesticated, through familiarity and repetition. Calling him a gay icon says less about Lorea himself or his work, than about the public need for icons and readily available images to signal and even explain changing cultural and historical realities. Paradoxically, modern icons continue to draw on the sacred origins of such representations while deconstructing the very mystery that makes figures like Lorea so irresistible.

I am not even certain if I understand what it means to call Lorea a gay icon. What is "gay" here? Are you a gay icon if you are "out"? Lorea was never out, though he has certainly been outed. Allen Ginsberg spotted him in a California supermarket, "down by the watermelons," along with Walt Whitman "eyeing the grocery boys." Was Lorea eyeing the grocery boys, too? One critic sees this setting and imagery as a form of commodification, but I think she misses the larger point. Ginsberg placed both poets in ordinary surroundings, shopping in a grocery store. Is it consumerism? Sure, but what about those peaches and penumbras? And "Aisles full of husbands! Wives in the avocados, babies in the tomatoes!"⁷

Ginsberg asked: "Where are we going, Walt Whitman? The doors close in an hour. Which way does your beard

point tonight? (I touch your book and dream of our odyssey in the supermarket and feel absurd.)” Lorca knew which way his beard pointed: “hacia el polo,” as he wrote in “Oda a Walt Whitman.” The delight Ginsberg took in “dreaming of [Whitman’s] enumerations” as he shops for images is equally blessed with irony and marvel. One outing is turned into another kind of outing, but most importantly, in asking which way does Whitman’s beard point tonight, he left the poem open, akin to Whitman’s open road, in the midst of Ginsberg’s “dreaming of the lost America of love.” Like the wayward pointing of the poet’s beard, all directions are possible, leaving sexual identity fluid, unfixed. In linking Lorca to the fabled Whitman, this poem also works toward transforming Lorca into a gay icon. At the same time, Ginsberg astutely intuited that modern icons are by their very nature accessible, consumable like peaches and avocados, even if he chose not to affix a specific name brand or label to either poet.⁸

If being out is not necessarily a feature of a gay icon, is there a particular definition or image of gayness that lends itself to being fetishized? Clearly not: just imagine Pedro Almodóvar’s flamboyance alongside Lorca’s dislike of the stereotypical flaunting he attached to *maricas*. There are any number of differing iconic gay images of artists and writers, from Oscar Wilde, Álvaro Retana, and Ocaña to Whitman, Lorca, André Gide, and Allen Ginsberg himself. Focusing on distinct categories of gay icons draws us away from what connects them: celebrity itself, and in some instances enduring fame.

Lorca had a complicated, ambivalent relationship with celebrity, and at the same time, he was fascinated with fame, to judge from his extraordinary elegy on his close friend, the much lionized bullfighter Ignacio Sánchez Mejías. The publication of *Romancero gitano* in 1928 cemented his reputation in ways that both flattered and irritated him. He hated being called a gypsy poet. First, it was untrue; and second, it was a cliché. I doubt he would have liked any better being seen as a gay poet, as it fueled his dread of what he considered the most stereotypical, external displays of homosexuality. His “Oda a Walt Whitman” envisions at its center a gay icon surrounded by lesser, impure forms of being gay.

An avant-garde poet, Lorca sought new, fresh images to startle and delight his readers. “Yo tengo el fuego en mis manos,” he wrote, refusing to say what poetry was. And this: “Queamaré el Partenón por la noche para empezar a levantarlo por la mañana y no terminarlo nunca,” the perfect expression of the Nietzschean idea of creative destruction. He also insisted upon something else: the idea of never finishing. Lorca embodies this paradox of a creation that never ceases to come undone only to make itself anew once more, even though, ironically, the image is classical. Expressed another way, Federico suggests that poetry, or literary creation, is a dangerous thing. It is fire in an artist’s hands, unending destruction that is always in a state of becoming, of re-creation. What poetry isn’t is stale and domesticated. Neither was Lorca himself. That untamed Lorca, full of the marvelous, can never be entirely explained, but should we even try?⁹

His fundamental strangeness interests me far more, and that difference began in his own time. Ambiguity, oddness,

and indefinability were repeatedly associated with homosexuality in his day, though clearly the latter has no monopoly over such characteristics. Rather, it is homosexuality that stood in for something larger than itself, for the bewildering strangeness of modernity, to which Lorca belonged. Being gay was not and is not an explanation of his poetry or his person; being gay was one of the newly modern expressions of the marvelous that was both disquieting and exhilarating, just as the surrealist notion of the marvelous produced a similar reaction. André Breton spoke about “the shadow of the marvelous that no one has ever seen.”¹⁰

In Spain, Rafael Cansinos-Asséns saw something similar in what he perceived as renewed sexual forms of the hybrid and ambiguous, monstrous forms that partake of the marvelous and inhabit the deepest part of the human imagination. The aura of the marvelous, or its shadow, as Breton called it, has a second-hand connection with celebrity and iconicity, insofar as the iconic status of a figure like Lorca possesses something of the same aura, as a reflection of modernity’s own unsettling strangeness and its media-driven propensity toward the display of the fetishized self. Lorca after life reverberates still in the air of the marvelous he once inhabited, though we have yet to understand fully what that means. In this sense, Lorca was a gay icon before he was a gay icon; we simply haven’t shown enough of a defamiliarizing light upon the depths of the marvelous in the poet and his era.¹¹

The domestication of Lorca’s poetry is personified in imitators, hackneyed performers of his poetry and poetic homages, and reductive critical approaches to his work. The man himself has also been made into an overly familiar figure, a ubiquitous, overdetermined symbol of multiple causes and identities. Even the mystery of his poetry and his person seems a worn-out mantra in desperate need of reexamination. Similarly, Lorca the gay icon shortchanges our understanding of the man and his work, failing to address the elusive, complex nature of both. By this, I do not mean that it is not worth examining Lorca’s homosexuality and its relation to iconicity. Or that being gay is irrelevant to his work. On the contrary, Lorca’s complexity, his elusiveness, can in part (though only in part) be attributed to his homosexuality, to being gay in a particular time and place. Being gay has also occupied a place in the public sphere—as Lorca himself divined with his play, *El Público*, and with the “Oda a Walt Whitman”—marked especially as performance driven in the modern period since the appearance of the inimitable Oscar Wilde, whose dandy figure achieved both celebrity and scandal.

This particular context—the poet’s homosexuality—has been fruitfully explored in recent years, but I don’t think anyone believes we know enough about the period or even about the poet’s life to have the final word on the subject. For the most part, the standard high culture model that isolates the Generation of 1927, to which Lorca belonged, from the rest of cultural production, from other forms of being gay or of being a celebrity, and from the larger social body has prevailed. Gay writers like Lorca, Luis Cernuda, and Vicente Aleixandre are almost completely segregated from non-avant-garde contemporary gay writers of the era like Antonio de Hoyos y Vinent, Pedro de Répide, and Álvaro Retana, who appealed to a

larger reading public, even though all of them occupy the same time and space in the small literary world of early twentieth-century Madrid. Their histories are treated separately, as are their circles of friends and acquaintances, this despite the fact that certain people acted and circulated as hinge figures between the groups, such as Edgar Neville, Jacinto Benavente, Hoyos y Vinent, Rafael Cansinos-Asséns, Ramón Gómez de la Serna, and César González Ruano.

Lorca's celebrity and its subsequent association with a gay identity (among other things) merits a closer look in this larger literary-cultural setting. For readers today, the brightest name in the constellation of gay writers and icons is Lorca, but in early twentieth-century Spain, that wasn't the case. The really big gay celebrity then was the flamboyant Álvaro Retana, a writer of popular fictions, set and costume designer, and lyricist, whose work and persona were almost totally forgotten at the time of his death in 1970 and, since the 90s, have slowly been recuperated. Despite the obvious differences in writing and life styles, these two figures have more in common than one might expect.

Space does not permit me to address this rich local history, but there is an even larger one that cannot be ignored: that of iconic gay writers as a whole and their relation to celebrity. Lorca belongs to that select group of other gay writers who died under violent or unnatural circumstances. British playwright Joe Orton was bludgeoned to death by his lover, but suicide and self-destructive behavior are more common. Yukio Mishima committed seppuku, after a failed coup attempt. Suffering from end-stage AIDS, Reinaldo Arenas killed himself, lamenting his inability to write and continue his struggle against the Castro regime. Booze, drugs, and exhaustion destroyed Rainer Werner Fassbinder.

Lorca is not alone in his current iconic standing as a murdered gay poet. Pier Paolo Pasolini (1922-1975) immediately comes to mind. Pasolini and Lorca may not appear to have much in common, considering the Italian writer-director's open flaunting of his homosexuality. Yet both have been seen as late expressions of the Romantic tradition and of the *poète maudit*. Pasolini in particular embraced scandal, as it fed into his obsession with public martyrdom, unsurprising in someone who perceived "the language of the world [as] essentially a spectacle." (The martyr figure, especially Christ, already appears in Lorca's early work.) He also insisted on the significance of death as the completion of life: "Man [...] expresses himself primarily by his action [...] But this action lacks unity, that is, meaning, until it has been completed."¹²

Pasolini likened life to an infinite sequence shot in film, where death is the ultimate editor of life. Lorca by and large resisted this sense of completion. The incomplete defines, to the extent it can, the Andalusian's life and work, incomplete in the most obvious sense for being cut short by his murder, but also so for the very resistance with which he opposed finality. Death is a not arriving in "Canción de jinete." The Parthenon is burned down, only to be remade but never finished. Real death is a pool of stagnant water, as in "Niña ahogada en el pozo," or a paralyzed sea in "Asesinato." Real death stops time and, perhaps, the poem.

Equally haunted by death, Pasolini, like Lorca, has attained a near mythic status, in part because these were public deaths. They did not die in bed, or in obscurity. But they are also contested deaths (as are their lives). Their deaths no longer belong to them alone. Pasolini's real death on 2 November 1975 was painfully sordid. Openly gay, he cruised nightly the wild, impoverished Roman shantytowns, or *borgate*, for street boys. When they found his body, in a desolate, open field, it was first mistaken for trash. He had been badly beaten, hit repeatedly with a wooden board, and run over by his own car, which proved fatal, crushing his thorax. A seventeen-year-old hustler, Pino Pelosi, confessed to the crime, claiming self-defense, but years later retracted his words and implicated the Mafia. Police contamination of evidence, conflicting accounts by Pelosi and others, and the immediate sensationalizing of the murder have made it impossible to know for certain what happened, or how and why.

As with Lorca, there is a paradoxical obscurity about such a conspicuous act. For all we do know about their deaths, a core of darkness envelops them. Conspiracy theories mushroomed, given Pasolini's gadfly presence in Italian culture. With enemies on the right and the left, he was never comfortable in any single political or ideological identity, spotting conformism on all sides. A Communist, he was thrown out of the Party for being a homosexual. Some immediately concluded his murder was a "typical homosexual crime" and nothing more, akin to the way Schonberg imagined Lorca's death, with little attention paid to the possibility of homophobic motives. Whatever the truth, politics and gay sex were inextricably interwoven in Pasolini's murder.¹³

In some ways, it almost doesn't matter whether Pasolini's murder was in fact politically motivated or not, because the writer himself was already political, meaning his death lent itself to politicized interpretations. Maria-Antionietta Macciocchi is a case in point, in citing Philippe Sollers: "Pasolini was killed so that the repressed homosexual center of society would remain so, sealed by the blood of someone able to *speak* of it." A feminist, she lambasted the Communist Party as the Male party, "the self-constituted grey State of order," for dictating sexual norms and thereby banishing the writer for his homosexuality. Macciocchi fed into the widely disseminated martyr image of Pasolini as a kind of dissident saint, a new version of the *poète maudit*, sexually, aesthetically and politically blessed. Lorca's own politicized mythification isn't far behind.¹⁴

Giuseppe Zigaina, a painter and close friend of Pasolini, spoke of the filmmaker's "death project," suggesting that he "made poetry" with his death." In this view, Pasolini can be seen as encrypting his approaching death in his own work and orchestrating his end as a sexualized passion play. Zigaina's reading of the writer-director's life and death only seems unhinged if one ignores Pasolini's penchant for martyrdom. It represents a more elaborate, self-consciously wrought version of earlier prophetic interpretations of the deaths of other writers as foreseen in the work itself, but in this instance further extended to Pasolini's collaboration in his own fate. Or as one newspaper headline phrased it: "Pasolini killed where he would

have shot the film of his own death.” Lorea is the most obvious example of anticipated martyrdom.¹⁵

Whether conspiracy or complicity, such deaths are like stagings, with the scandal of sex added. Both Pasolini and Lorea met death in the open air, in a field, but they died with secrets attached, with unanswered questions that demanded public revelation. The murders of these figures are part of their celebrity, with an impact on the collective imagination similar to that of Marilyn Monroe’s suicide or James Dean’s fatal car accident. Death becomes a strangely twisted halo illuminating the after-effects of life as a matter of public interest. It seems to me that Pasolini’s understanding of death is intimately linked to the idea of the writer as a public persona. He saw death as an “instantaneous montage of our lives,” as something visual, to be shown like a film. This sequence shot is played out in full view, in the same way Pasolini played out his own life. For Alberto Moravia, he was “a poet in the grand European tradition that celebrated the civic man.”¹⁶

This sense of being in the public sphere, in life and in death, cannot be separated from his celebrity. The language of the world as spectacle practically invites celebrity, which for the Italian filmmaker was a form of falsification. The same is true of García Lorca. But not everything was necessarily public. For Pasolini, his gayness was a personal matter, not to be hidden but to be lived as a kind of “private Calvary.” He did not back gay rights, for fear of erasing part of what made him (and other homosexuals) so different and, even more important for him, so alienated. He didn’t even call himself a homosexual, but rather a pederast in the Gidean vein. Pasolini’s fierce individuality was bound to be resisted and attacked. Death may complete life, giving it meaning; yet what lies beyond is opaque, as Pasolini recognized: “Death lies not / in not being able to communicate / but no longer being understood.” But was he even understood in life?¹⁷

Was Lorca? The politics of murder for these writers is embedded not only in cultural-historical criteria but in personal conundrums. This same uncertainty about their lives (and deaths) extends into the intricate loops and folds of the psyche, suggesting how pointless it is to assume we can ever know anything of Lorca’s inner life or his sexual complexity. The bewilderingly contradictory life of Pasolini sheds an oblique, if precarious, light on the Granadine poet’s own entangled persona.

The presence of homosexuality complicates the picture of celebrity in interesting and surprising ways, and indeed modern celebrity in particular could be said to be understood at least in part through the impact certain homosexual figures have had in shaping it, above all Oscar Wilde. Wilde’s extravagant personality embodied modern celebrity as an exuberant form of performance. He made people think about him as something extraordinary, while hiding his sexuality in plain sight. In this case, performance itself links celebrity and homosexuality, highlighting the ephemerality of the first and the elusiveness of the second. Celebrity slips away, while gayness is simply slippery, acting out an unstated gayness that only the law managed to define years later with devastating clarity for Wilde. Modern celebrity is, in this sense, gay, even when the

person isn’t, though what that gayness is often seems indeterminate in the late nineteenth and early twentieth centuries. The undecidable quality about Wilde remained part of his persona, at least for his public, until suddenly it wasn’t. Celebrity for Lorca and Pasolini has become at once political and sexual. It rests on a question: who and what is gay. What does calling them gay icons tell us about them?

[Tr.: Juan Santana & Marta Falces]

NOTAS

1. Anon., “Ya se matan entre ellos. ¿Ha sido asesinado Federico García Lorca?” *Odiel* (Huelva) (10 septiembre 1936): 1 (“sexualidad vacilante”); Cipriano Rivas-Cherif, “La muerte y la pasión de García Lorca,” *Excelsior* Año 41, 1 (13 enero 1957): 4; Jean-Louis Schonberg, *Federico García Lorca. L’homme—L’oeuvre* (Paris: Plon, 1956), 106. An unsigned report from 1965 described Lorca as a mason, socialist, and homosexual, reasons presumably given for his execution. See Anon., “Los documentos sobre la muerte de Lorca,” *Cadena Ser* (22 abril 2015). Pro-Nationalist Roy Campbell insinuated Lorca was gay in his long poem, *Flowering Rifle* (London: Longmans, Green & Co., 1939).
2. Ian Gibson, “Caballo azul de mi locura”: *Lorca y el mundo gay* (Barcelona: Planeta, 2009), 305, 368-69, 371 (homophobic insults); Gibson, *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca, 1898-1936*. 4a ed. (Barcelona: DeBolsillo, 2010), 608 (*maricón de la pajarita*); Anon., “Federico García Lorca o cualquiera se equivoca,” *Gracia y Justicia* (Madrid) 47 (23 julio 1932): 10.
3. Anon., “No hay crisis teatral,” *El Duende* (Madrid) (10 febrero 1934); Gregory Woods, *Homintern: How Gay Culture Liberated the Modern World* (New Haven: Yale University Press, 2016), 282 (Valentino).
4. Anon., “La cofradía del apio” (undated; reprinted in Gibson, *Federico García Lorca* [Barcelona: Crítica, 1998]), 2: 338; José Luis Salado, “En el ensayo general de *Yerma*,” *La Voz* (Madrid) (29 diciembre 1934); Woods 294 (claque).
5. Rafael Martínez Nadal, *Federico García Lorca: Mi penúltimo libro sobre el hombre y el poeta* (Madrid: Casariego, 1992), 58-59.
6. See Francisco Umbral, *Lorca, poeta maldito* (Madrid: Biblioteca Nueva, 1968), for a view of Lorca as a *poète maudit*.
7. María M. Delgado, *Federico García Lorca* (London: Routledge, 2008), 192 (commodification of Lorca); Allen Ginsberg, “A Supermarket in California,” *Howl and Other Poems* (San Francisco: City Lights Book, 1983), 23 (dated Berkeley 1955).
8. Ginsberg, 23-24.
9. Federico García Lorca, “Poética,” *Antología de Gerardo Diego. Poesía española contemporánea*, edited by Andrés Soria Olmedo (Madrid: Taurus, 1991), 485.
10. André Breton, *Manifestoes of Surrealism* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 1969), 63.
11. Rafael Cansinos-Asséns, *Ética y estética de los sexos* (Madrid: Júcar, 1973), 128, 167, 169.
12. Pier Paolo Pasolini, *Heretical Empiricism*, edited by Louise K. Barnett (Bloomington: Indiana University Press, 1988), 239 (spectacle), 236 (completion).
13. See Barth David Schwartz’s superb biography, *Pasolini Requiem*, for more on his death (New York: Pantheon Books, 1991).
14. Maria-Antonietta Macciocchi, “Pasolini: Murder of a Dissident,” *October* 13, 1980: 11, 12, 13-14, 15, 18.
15. Giuseppe Zigaina, “Pasolini and Death. A Purely Intellectual Thriller,” *Pier Paolo Pasolini and Death*, edited by Bernhart

Schwenk and Michael Zemff (Ostfilden/New York: Hatje Cantz/D.A.P., 2005), 29-30; Robert S.C. Gordon, "To Speak Oneself and Die": Pasolini and the Poet as Martyr," *Dying Words: The Last Moments of Writers and Philosophers*, edited by Martin Crowley (Amsterdam/Atlanta: Rodopi, 2000), 60 (headline).
 16 Pasolini, *Heretical Empiricism* 236; Schwartz 89 (Moravia).
 17 Pasolini, *The Selected Poetry of Pier Paolo Pasolini*, edited by Stephen Sartarelli (Chicago: University of Chicago, 2014), 332, 333: "La morte non è / nel non poter comunicare / ma nel non poter più essere compresi."

"I WOULD GIVE ANYTHING TO READ IT TO YOU"

Luis Muñoz

1. ADHESIONS

For a gay teenager living in Granada in the 1980s, as was my case, whose main conscious aspiration was to write a good poem, the figure of Federico García Lorca meant not only the greatest known splendour to which poetic language could aspire, touched by the grace of continued, dizzying novelty, but also the most outstanding written expression within my reach of an immense personal struggle to speak out from a homosexual standpoint.

Walking by the places which Lorca had recorded in his writings as on a clay tablet (the gate of Elvira, Santa Ana, Plaza Nueva, San Miguel Alto, the beds of the rivers Darro and Genil, the miradors in the Albaicín and the towers of the Alhambra, etc.), I also looked at them as potential instruments enabling me to get close to him. I wanted to decipher those places as if, on the one hand, they could deliver a portion to me, however small, of the knowledge and sensibility of that unique being who looked at and listened to them so intently; and, on the other hand, as if they could reveal the relationship between poetry and its environmental parameters at a time when I was immersed in what I already knew would be a life-long learning process.

As Andrés Soria Olmedo has noted: "The whole course of Lorca's poetry is defined by versions of the city. By following the successive representations, references, or evocations of Granada one can chart the development of virtually all of his poetry."¹ Strolling through the city was thus another way of reading Lorca; at the same time, that reading had the complexity of those in which the operations of knowledge and self-knowledge, of exteriorisation and interiorisation, are inevitably intertwined.

In his lecture "How a city sings from November to November", which Soria Olmedo has described as a sketch of "a sort of total work of art or mutual illumination of the arts,"² Lorca states that "while a cathedral remains fastened to its own epoch, its profile slowly crumbling away, eternally unable to step into the next day, a song leaps suddenly from its epoch into ours, alive and nervous as a frog, with its fresh melancholy or fresh happiness."³ I remember how vividly I was convinced that I had that eternity in my hand, which went through different epochs while remaining in his, providing a sense of anchorage and permanence. Furthermore, I had Lorca's poems, which, like the songs in his text, create a feeling of fresh joy or melancholy, and

are nervous as a frog, but they also have that talented and painfully elusive quality which allows them to escape from what Adrienne Rich has famously called "compulsory heterosexuality."⁴

How had Lorca done it? What were his real goals, the conditions under which he had been able to forge connections between language and his sexuality, and how had he managed to name them?

The need to embrace Lorca as a poetic and vital role model was pressing, but, at the same time, I was aware that, at best, my admiration for him could only lead to a series of poor imitations resulting from what I envisaged as identifications. My first readings of his work tended to focus on the expression of his desire, trying to untie the knots of tension between the possibility and the impossibility of saying. This tension, which I considered, and still do, inherent to poetry writing, and which is at the substantive basis of the birth of poetic language, acquired in this context a more social and more personal character, and a new kind of yearning.

These were questions that had undoubtedly been in Lorca's court, as they were in mine then, with an aggravating factor, which could also be a stimulus: how could I make those ideas find their expression, especially after Lorca, that is, *with* Lorca? Furthermore, and this was intimately connected with the very act of writing, how could I create my own sexuality, in the *Foucauldian* sense, just as Lorca had undoubtedly created his?⁵

2. OF "ANGELIZATION" AND NAMING

The bulk of the texts written on Lorca's life by direct witnesses seem to lead resolutely to his "angelization" and they stand out for their avoidance of any explicit reference to his homosexuality. The luminous magnetism of his existence is presented in a fascinating circle of chain stories that, on the one hand, acquaint us with an incredibly talented being, and, on the other, create the illusion of our having been there. This is a kind of "angelization", one may say, up to its ultimate consequences: the resulting picture is that of someone who, in spite of having connected his life and his work so intimately—as pointed out by Vicente Aleixandre, one of his closest friends—, projects an equivocal image, deliberately "dark" and, above all, incomplete:

In Federico everything was inspiration, and his life, so beautifully in accordance with his work, was the triumph of freedom, and there is such a constant, passionate and fruitful, spiritual and physical exchange between his life and his work that makes them eternally inseparable and indivisible.⁶

If the exchange was indeed spiritual and physical, what physical information did he transfer to his poetry? If his life, which was inseparable from his work, took place in "freedom", in what terms was that freedom expanded and named?

The complete answer to these questions can hardly be found in the valuable texts of Francisco García Lorca, Martínez Nadal or Morla Lynch, or in the beautiful, scattered testimonies of Guillén, Alberti, Neruda, or Aleixandre himself. The seraphic image they project seems to respond to some sort of pressing need to protect his

memory, and the directive, whether tacit or explicit, must have been not to share indiscriminately any information about his sexual conduct that could have been misunderstood, manipulated, or used as one of the explanations for his murder or as a means of stigmatization.

A few texts, however, did break this sheltering silence. I remember reading them eagerly when I was a teenager, applying a magnifying glass to them. I also remember the sensations some of them aroused in me or the feeling of pride, and the irritation or frustration triggered by others.

The first testimony that I read which offered a distinctly homosexual image of Lorca was Luis Cernuda's poem "To a Dead Poet (F.G.L.)". The poem manages to unfurl the sails of Lorca's life as a desiring being, and simultaneously establishes itself as a proud manifesto about the place of poets in the world. There are two moments in the poem, one in the sixth stanza —about whose censorship in the periodical *Hora de España* so much has been written— ("Look at the radiant young men / Whom you so much loved when you were alive / As they pass by the glaring sea"), and another one in the last stanza ("May your grand alienated longing / Find the pure love of a young god / Among those budding eternal roses") which seem to encompass existentially the range of the affectivity between the two poets and, at the same time, reveal the profound mutual knowledge which they must have achieved in their friendship.

I was surprised by María Teresa León's account of Lorca's relationship with Rafael Rodríguez Rapún in her *Memoria de la melancolía*. With delicate empathy, she naturalizes that relationship completely and addresses their mutual love directly. First, in the paragraphs she devotes to the interaction between them and to their political transparency in 1936. Then, and above all, when she recounts her own encounter with Rapún after Lorca's murder: "We met Rapún again. No one must have suffered so much for that death as this quiet young man. Nights, days, hours. I'm sure that after firing his rifle furiously he let himself be killed. It was his way of recovering Federico."⁷

I found the well-known episode in Luis Buñuel's memoir *Mi último suspiro* equally vivid and tangible, if more controversial. In that episode, Buñuel tells Lorca that he is going to fight a student at the Residencia de Estudiantes because he has told him that the poet is gay. Buñuel and Lorca have an argument over this, but they reconcile that very night.⁸ This is a situation to which many homosexuals could relate and in which I personally found similarities with moments lived in my teens. It speaks of a frequent and painful type of exposure and of a scenario of self-justification and potential negative judgment with associated verbal violence.

From the world of the Residencia, however, I remember the initial interest and subsequent irritation with which I read the paragraphs that José Moreno Villa devotes to Lorca in *Vida en claro*. I was enraged by the way in which, amidst great praise for Lorca's charm and talents, he notes that not all the students at the Residencia liked him, and that some of them "sniffed" his "defect" and turned away from him.⁹ Sniffed? Defect? As a writer, Moreno Vila

should have been more careful with his choice of words. His underlying homophobia surfaces again when, acting as a gentle guardian of a heteronormativity of taste, he points out that Cernuda had decorated his apartment on Viriato Street in Madrid, some photographs of which have been preserved, in an "all too feminine" style.¹⁰ "All too"?

On the other hand, in José Mora Guarnido's *Federico García Lorca y su mundo* I found many situations which vividly illustrate part of the atmosphere in which Lorca spent his youth. However, the book is lacking in key elements that could have allowed us to imagine Lorca's life in Granada faithfully. In the final chapter, "Los perros en el cementerio" [The dogs at the cemetery], devoted to refuting Jean-Louis Schonberg's theses, Mora Guarnido's arguments operate as the scaffolding that supports his narrative of "angelization":

Apart from his typical falls into melancholy, so natural in a poetic temperament, in the years of daily intimacy in Granada, which on the other hand were characterized by the outbreak of instincts even if it was in a delayed and incipient form, neither I nor any of the friends at the "Rinconcillo" noticed in Lorca any signs of that deviation that were later sought with strong determination. Nor was this issue ever raised, even as a veiled suspicion, among us, who exchanged our views with complete freedom. We knew Lorca to be very demure about his intimate life, but the rest of us were no less so.¹¹

And later:

Lorca spent the first period of his existence in the capital of Spain not just in my student hostel in calle San Marcos, but in my own room. Several months of such close co-existence gave me no reason to experience the slightest distrust, and as for Federico's relations with other people, his actions never raised at the time the slightest suspicion in that Madrid so prone to the commentary, repulse or cynical ostentation of all kinds of sexual deviations.¹²

"Deviation"? "Distrust"? "Suspicion"? I could only think of similar situations that I had experienced myself, and of similar comments made by acquaintances of mine when confronted with doubts about my homosexuality, and of the usual dissociated biography of many homosexuals.¹³ Despite his claim to encompass nothing less than the "world" of Lorca, Mora Guarnido's account is lacking in too many essential elements.

It was in Agustín Penón's *Diario de una búsqueda lorquiana*, edited by Ian Gibson, which I read in one day when it was first published in 1990, that I found some key pieces to solve Lorca's puzzle, thanks to the testimonies of José María García Carrillo. The feeling was similar to that of seeing and hearing distinctly for the first time after a period of blurred vision and watery sounds:

Pepito, all of us with moles on our faces are faggots. Be careful because you have many.¹⁴

—He didn't seem to fear that his family would find out, although it is also true that he was discreet. But if the occasion was auspicious, he was completely uninhibited, completely!¹⁵

We are the great epentec Masonry.¹⁶

And in a dialogue which, according to García Carrillo, Lorca recounted as occurring frequently:

SOMEONE: Hey, Federico, I have to tell you something terrible.

FEDERICO: Oh, yeah? What is it?

SOMEONE: That they speak ill of you and they say you're a faggot.

FEDERICO: Well, it's true, thank God!¹⁷

In this dialogue I perceived the wit and the meaningful sharpness of some of Lorca's unfinished dialogues. These are testimonies that allow us to gain access, through naming, to a domain of trust, a "domain of the sayable", in Judith Butler's terms.¹⁸ Naming, and the subsequent positive resignification of the insult, operates, in this sense, as the gateway to a truthful communication where homosexuality can assert itself once it has been asserted.

3. SONG OF THE SONG

I first read "Canción del mariquita" [Song of the Fairy] as a teenager in a copy of the first edition of *Canciones* [Songs] which belonged to my paternal grandfather. On every reading since then I have appreciated the boldness involved in Lorca's decision to name, for the first time in his work, a homosexual character. The term chosen by Lorca, *mariquita*, implies a double stance. In what follows, I discuss that term from a certain distance, which allows me to capture some details and, above all, a visual perspective with a series of associated effects.

The poet's voice, the poem ultimately suggests, is not that of a "fairy". The voice is interested in the fairy homosexual as a character, at least in the world of fresh and intense suggestions of *Canciones*, but his unusual and schematic appearance—as is, incidentally, unusual and schematic the appearance of the other characters in the book—represents a first reference to the subject of homosexuality, a cautionary note that breaks the barrier of invisibility and terminological silence.

The diminutive *mariquita*, with its associated tone of offence, ascribes a harmless personality to the character, but also implies a kind of acceptance. Through the diminutive, the *mariquita* is "part" of something; in other words, he is included, he draws attention, even admiration. Additionally, the term denotes a type of communal participation, a variable that conveys, at the same time, a form of previous indulgence and the prospect, or not, of sympathy.

The poem belongs to *Canciones*, a series of synthetic prints of strong colors and deceptively shallow sensations, for they are in fact full of holes and a kind of energetic quality or strength that transcends them. As Mario Hernandez has pointed out, "[*Canciones*] becomes deep in the lightest and magically graceful in the gravest."¹⁹

The poem is included in a section called "Juegos" [Games], which, according to Piero Menarini, consists of a series of failed, thwarted or unsuccessful encounters. This makes us think of a "fatally cruel game in which every human being participates: the self of the poet, the girls, the suitors, the fairy, etc."²⁰ For Menarini, "all of them are already resigned to meeting each other in situations like those of cheap prints which only invite to repeated acts

that are already empty, but which are, nevertheless, turned into almost cosmic events by the power of metaphor."²¹

I do not share Menarini's opinion about the cheapness of the prints and consider, instead, that they are luxuriously simple, but the author is right in pointing out that metaphor works as a trigger, and in highlighting the unity of the section in the following terms:

The title of the section can certainly be didascalical, but only if these "games" are interpreted in the bitter sense of convention, of reciprocal acceptance of a gestural code which in fact is exhausted in itself and which can only satisfy if one does not attempt to go beyond that ritual component that any game possesses.²²

The ritual of hairdressing, the ritual of laughter, that of the patio, of jasmine, the ritual of the peculiar afternoon, and the ritual of scandal: they all certainly go beyond themselves. In the joy of the care which the fairy takes (to like himself and to be liked) against his neighbors' norm, and in his lack of shame, transmuted into the hypallage of the jasmine with which he pretties himself, we can perceive a sense of light-hearted seclusion.

It is also interesting to see how Lorca's metaphorical apparatus works in the reactions to the fairy's acts, which function as a counterpoint to his joy. Thus, after the fairy arranges the curls on his head, "In patios shriek parrots, / jets of water, and planets." After he pretties himself with some shameless jasmine, "The afternoon turns peculiar / with combs and coiling vines", and then, changing to the past tense (with the same "mythologizing" effect which this tense has in folk ballads or "romances"), "Scandal was shuddering / streaked like a zebra."

Following Ortega y Gasset, we could say that taboo is not reserved for the scene most likely associated with taboo, that of the fairy's grooming, but for the distrust it provokes. Ortega says, metaphorically, that "metaphor aids our escape and creates among real things imaginary reefs, islands pregnant with allusion," and it does so, according to him, by supplanting "one thing by another, not so much out of eagerness to achieve the one as from a desire to shun the other."²³

The exclamation marks in the last two verses of Lorca's poem, on the other hand, ("The fairies of the south / sing on roof terraces!") underline the importance of space to convey the fairy's expressivity. According to Menarini, for Lorca roof terraces, "are often the place of murky or unconventional loves."²⁴ But, they are also a space that is simultaneously separate and open (separate at the top, one might say), luminous and airy, much more luminous and airy than any other space, and, certainly, much more so than the neighbors' rear windows.

In these last two verses, the poem deals with the expressive act, the singing of fairies, now in the plural, thus adopting a suddenly broader perspective. The poet's voice sings that song. The location of the scene in the south distinguishes the possibility of the act of singing and, consequently, of enunciation by fairies, the absence of subordination to a social silence.

4. AN UNFINISHED SCULPTURE

The appeal to name in "Song of the Fairy" is taken up by Lorca in "Ode to Walt Whitman", an aesthetic device of a

radically different nature. In the ode, terms like “fairies”, “pájaros”, “jotos”, “sarasas”, “apios”, “cancos”, “floras”, “adelaidas” and, of course, “maricas”, all refer back to the “mariquita” of the song. And Lorca’s response to what is clearly an intimate need to explain himself and speak out, what Foucault has called “the speaker’s benefit,”²⁵ explodes in the poem.

Whenever I have read the poem, I have fought with it, as if through the shiny waves of its images, and that is likely to happen again in the future. This has to do with the determined, multiple steps taken by Lorca with respect to his previous work, in particular with his decision to address, once and for all, the subject of homosexuality and its inherent explanation by stepping away from the lyrical annotation found in some of his previous books and into the construction of a “discourse”, but also with the unsolvable aspects of that discourse.

In connection with this, some basic questions arise: being a defense of homosexuality, why does the poem resort to the attack on a sector of homosexuality, which the poem also is? Why does it follow and amplify the discourse of insult and sanction, whose effects of constituent degradation of the addressee²⁶ Lorca must have suffered and known well? Why does he classify homosexuals into categories and place the macho at the highest point (“Adam of Blood, Macho”)? What is the intellectual and artistic context in which these mechanisms can be inserted and acquire their full meaning? Why does the poet’s voice have to act as a judge, that is, as an agent of the ideology of punishment?²⁷

The consistency of *Poet in New York*, with the gap and the permanent comparison between the two worlds which governs the whole, and with the admonitory tone of many of its poems, certainly absorbs and accommodates the total characteristics of the ode. The moral separation of the vital options and of the structures of thought and imagination which Lorca evidences in the lecture-recital about his trip to New York and Cuba—which, according to Andrew Anderson, was written in symbiotic relationship with the production of the book—²⁸ point in that direction. Let’s recall here the well-known paragraph:

The two elements the traveller first captures in the big city are extrahuman architecture and furious rhythm. Geometry and anguish. At first glance, the rhythm can seem to be gaiety, but when you look more closely at the mechanism of social life and the painful slavery of both men and machines, you understand it as a typical, empty anguish that makes even crime and banditry forgivable means of evasion.²⁹

What the voice of the poem is telling us is that Whitman is safe from all that. Even from the crowd, for he envisages it in individual and, therefore, humanized terms. Lorca did not include the ode in his lecture about the trip to New York, but he did mention Whitman as an example of someone who knows what a crowd is and searches it for “solitudes”.³⁰ The voice in the ode is guided by the decision to distinguish Whitman (Lorca?) from faggots and to emphasize the enormous mistake that could be made by not distinguishing them. A key moment in the poem is when it points at the faggots who identify Whitman with themselves and consider him one of their own: “He’s one

too! That’s right!” The images that follow function as arguments that try to negate this identification by identifying the differences as if they were insurmountable:

But you didn’t look for scratched eyes, / nor the darkest swamp where someone submerges children, / nor frozen saliva, / nor the curves slit open like a toad’s belly / that the faggots wear in cars and on terraces / while the moon lashes them on the street corners of terror. / /You looked for a nude like a river. / Bull and dream who would join wheel with seaweed, / father of your agony, camellia of your death, / who would groan in the blaze of your hidden equator.

Are they successful? Probably on a dramatic level, but I think that the lack of clarity in many of them leads not only to a sensitive world of impressions and purely partial effects, but also to a kind of arbitrariness. Once the poet “raises his voice”, a similar mechanism of oppositions is set in motion, and what he seems to reveal in the search for differentiation is his anger, accompanied by a certain self-importance, instead of a coherent set of ideas, despite what their rhetorical structuring of the poem seems to indicate.

I must confess that in reading the poem I have sometimes missed in it considerations closer to those which André Gide makes in *Corydon*, as when he says: “homosexuality, just like heterosexuality, has its degenerates, its vicious and sick practitioners.”³¹ No other intellectual of his time ventured further than Gide in the conversation about homosexuality and in that booming tradition of speaking out which started with the 19th century Oxford Hellenists (Walter Pater, John Addington Symonds, etc.), and includes, among others, Oscar Wilde and Marcel Proust.³² It is precisely in Gide’s work that we can find not only a classification system as a starting point, but also a gesture of reproach and a search for culpabilities within the homosexual world. In his *Journals*, Gide writes the following about those which he calls “inverts”:

As to the inverts, whom I have hardly frequented at all, it has always seemed to me that only they alone deserved the reproach of moral or intellectual deformation and were subject to some of the accusations that are commonly addressed to all homosexuals.³³

Before that, Gide has classified homosexuals into three categories:

I call a *pederast* the man who, as the word indicates, falls in love with young boys. I call a *sodomite* (“The word is sodomite, sir,” said Verlaine to the judge who asked if it were true that he was a *sodomist*) the man whose desire is addressed to mature men. I call an invert the man who, in the comedy of love, assumes the role of a woman and desires to be possessed.

These three types of homosexuals are not always clearly distinct; there are possible transferences from one to another; but most often the difference among them is such that they experience a profound disgust for one another, a disgust accompanied by a reprobation that in no way yields to that which you (heterosexuals) fiercely show towards all three.³⁴

I believe that the comparison of these last lines with Lorca's attack on homosexuals in his brilliant litany of terms of abuse can enlighten us on the meaning and richness of the historical context. Gide's classification seems to be the result of an exercise in insight and intellectual clarification, but also of the articulation of a certain pedagogical legacy that tries to argue against Hirschfeld's theory of the "third sex" and its derivatives. In Lorca's case, the poet's voice does not seem to want to be reasonable, fair or, certainly, merciful, but to reveal itself both in its own discomfort and in the romanticizing pillars that sustain the imagination, and probably the experience, of his own sexuality.

Cernuda notes that "Ode to Walt Whitman" is perhaps the heart of *Poet in New York* and he mentions the fact that in the poem Lorca gives voice "to a feeling that was the very reason for his existence and his work". Being such an important feeling, Cernuda regrets that "despite its expressive power", the poem is confusing, and he adds: "but the author did not want to realize that by adopting a contradictory attitude towards himself and his own emotions, the poem would be counterproductive."³⁵ Cernuda points out that, in trying to explain himself, Lorca actually condemns himself by condemning other homosexuals, and the poem ultimately fails because he is not able to direct firmly the course of its discourse. I believe, however, that the poem does not fail, for it is sustained by the density of its own incongruity. Cernuda proposes an image to explain the effect of the ode: "that of certain sculptures which remain unfinished because there is a crack hidden deep in the block of marble."³⁶ I think the image is excellent, and somehow it runs through the whole ode and explains it in a single stroke, but in the end I disagree with Cernuda's assessment. As I see it, the fact that the discourse goals are not fully accomplished is, on the one hand, invigorating, for the discourse does not exhaust itself and, on the other, it conveys an impression of the vulnerability of the voice that endows its emphasis with a paradoxical argumentative modesty. That vulnerability is resolved in arbitrariness. The contrast between the powerful tone, the images and the radiant questionability of his argumentation keeps the poem from the risk of being reasonable. Lorca seems to have realized this and to have stopped at the jagged edges of his own discourse, instead of subjecting the poem to a process of clarification, as he might very well have done and for which he was absolutely qualified. By flouting its propositional expectations and settling itself into arbitrariness, the poem's discourse becomes a living succession of unresolved problems and, consequently, a subject to which we can always return.

5. BECOMING PRESENT

To finish these brief notes, I would like to connect two fragments taken from Lorca's letters. The first one is from a letter sent from Granada to Melchor Fernández Almagro in the first days of December 1926:

These days I am terribly bored in Granada and dismayed because I don't like my work in the least. Everything seems to me to be deplorable in my poetry. In as much as I have not and cannot *express* my thoughts. I find murky qualities where there should be

clear light and I find in everything a painful absence of my *own* and *true* person. That's the state I am in. I need to go far away.³⁷

The second fragment dates from July 1930 and belongs to the first letter which Lorca wrote to Rafael Martínez Nadal in Madrid, after having gone, indeed, very far, to New York, and having written much of his New York poems and *The Audience*:

I'm very satisfied with my trip. I've worked hard. I have many scandalous verses, and scandalous theatre too. I'm going back in January. This will tell you everything. And it's quite likely that I premiere in New York.

I have written a play that I would give anything to read to you in the company of Miguel. On a *frankly* homosexual subject. I think it's my best poem. These days in Granada I'm also having fun with delicious things. There is this little bullfighter...³⁸

I believe that the "scandalous" effect to which Lorca refers in the second letter can be understood in contrast with the difficulty to express his thoughts (here we must also understand "feelings") mentioned in the first one. I believe that the "painful absence" in the first letter can be understood against the pressing desire to make his drama known, that is, with the full presence, in the second one. And the feeling of success in the second letter in contrast with the feeling of failure in the first.

It seems to me that it is on the tension within these binary opposites that the open processes of Lorca's homosexual speaking out can be based. This tension infuses his task with an aspiration that clears it of the "murky qualities" and makes his "own and true person" present. [Tr.: Juan Santana & **Marta Falces**]

NOTAS

1. Andrés Soria Olmedo, *Fábula de fuentes*. Madrid, Residencia de Estudiantes, 2004, p. 86.
2. *Ibidem*, p. 246.
3. Federico García Lorca, "How a city sings from November to November," in *A Season in Granada: Uncollected Poems and Prose*. London, Anvil Press Poetry, 1999, pp. 97-98.
4. Adrienne Rich, "Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence," *Signs*, 5:4, *Women: Sex and Sexuality* (Summer, 1980), pp. 631-660.
5. Michael Foucault, "Sex, Power, and the Politics of Identity" (interview conducted by B. Gallagher and A. Wilson in Toronto in June 1982), *The Advocate*, 400 (7 August 1984), pp. 26-30 and 58. Reprinted in *The Essential Works of Foucault 1954-1984, vol. 1. Ethics, Subjectivity and Truth*, ed. Paul Rabinow. New York: The New Press, pp. 163-173.
6. Vicente Aleixandre, "Federico", in Federico García Lorca, *Obras completas II*. Madrid, Aguilar, 1980, p. x.
7. María Teresa León, *Memoria de la melancolía*. Barcelona, Círculo de Lectores, 1987, p. 174.
8. Luis Buñuel, *Mi último suspiro*. Barcelona, Plaza & Janés, 1987, p. 78.
9. José Moreno Villa, *Vida en claro*. Madrid, Visor, 2006, p. 79.
10. *Ibidem*, p. 106.
11. José Mora Guarnido, *Federico García Lorca y su mundo*. Buenos Aires, Losada, 1958, p. 228.

12. *Ibidem*, pp. 228-229.
13. Erving Goffman, *Stigma. Notes on the Management of Spoiled Identity*. New York, Simon & Schuster, 1963, p. 78.
14. Agustín Penon, *Diario de una búsqueda lorquiana*. Barcelona, Plaza & Janés, 1990, p. 112.
15. *Ibidem*, p. 152.
16. *Ibidem*, p. 113
17. *Ibidem*, p. 151
18. Judith Butler, *Excitable Speech. A Politics of the Performative*. New York & London, Routledge, 1997, p. 133.
19. Mario Hernández, “Introducción”, in Federico García Lorca, *Canciones*. Madrid, Alianza, 2015, p. 19.
20. Piero Menarini, “Introducción”, in Federico García Lorca, *Canciones y Primeras canciones*. Madrid, Espasa Calpe, 1986, pp. 27-28.
21. *Ibidem*, p. 28.
22. *Ibidem*.
23. José Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte*, in *Obras completas III*. Madrid Fundación Ortega y Gasset / Taurus, 2004, p. 865.
24. Menarini, op. cit., p. 148.
25. Michel Foucault, *History of Sexuality, vol 1: An Introduction*, tr. Robert Hurley. New York, Pantheon Books, 1978, p. 6.
26. Butler, op. cit., p. 49.
27. Robert Cover, *Violence and the Word*, in *Narrative, Violence, and the Law*. Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1995, p. 212.
28. Andrew Anderson, *Introducción*, in Federico García Lorca, *Poeta en Nueva York*. Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2013, p. 9.
29. Federico García Lorca, *Deep Song and Other Prose*, ed. and tr. Christopher Maurer. New York: New Directions Books, p. 87.
30. *Ibidem*, p. 97.
31. André Gide, *Corydon*, tr. Hugh Gibb. New York, Farrar, Straus and Company, 1950, p. 24.
32. Didier Eribon, *Insult and the Making of the Gay Self*, tr. Michael Lucey. Durham & London, Duke University Press, 2004, p. 159.
33. André Gide, *The Journals of André Gide, vol. II*, trans. by Justin O'Brien. New York: Alfred A. Knopf, 1948, p. 159
34. *ibidem*, p. 246.
35. Luis Cernuda, *Estudios de poesía española contemporánea*. Madrid, Guadarrama, 1972, p. 184.
36. *Ibidem*.
37. Federico García Lorca, op. cit., p. 932.
38. *Ibidem*, p. 1171.

VENUS AND THE VIRGIN AS ARCHETYPES: AN EMBROIDERED THEME

Roberta Ann Quance

Venus and the Virgin appear unexpectedly in “Dos estrellas del mar” [Two stars at sea], one of Federico García Lorca’s early poems: It is such a modest poem that I wonder if anyone has ever noticed it before. The poem belongs to an unborn collection from the early 1920s, the ill-fated *Suites*, composed by the poet between 1920 and 1923, but which remained unpublished until 1983. The poem revolves around two concepts of woman that fascinated Renaissance artists and which had long iconographic traditions. Although the

Virgin’s knitting was an early subject of devotional exegesis, it is likely that the young poet (1898-1936) simply had in mind two types of women which sent the young men of his time head over heels. On the one hand, the woman who seduces men, an erotic object; on the other, the woman who knits wool, the maternal, pure woman (who, through her purity, proves herself worthy of the honour of giving birth to Christ). As mythologists have shown, we seem to be unable to reconcile these two facets of female sexuality in our imaginary, which is prodigiously dependent on the ancient Greeks.¹

En la torre / de la madrugada / María enseña a Venus
a tejer lana. // Venus le muestra todas / sus miradas / y
María se asombra. / En la torre / de la madrugada.
(OC I, p. 211).²

This is the last poem in the suite *Estampas del mar* [Seaside Prints], which Lorca wrote in 1921. According to the title, both Venus and Mary are “stars”, although only the first one is a celestial body; the second is an implicit reference to the Latin epithet *Stella maris* used for the legendary figure of the Virgin Mary, who is thus a star only metaphorically. Both are relevant to sailors. Flesh-and-blood sailors will be guided by the light of Venus, and will be protected by Mary’s intercession before Christ so that they not die on the high seas, and so that they can reach a safe port, in a spiritual sense.

The starting point of the poem is simple, and its ideology points to a cluster of impossibilities as far as female roles are concerned. Classical and Christian notions are closely intertwined. Venus (*Aphrodite*) does not knit because the domestic world is alien to her. And Mary, the mother of God, inasmuch as she is the quintessential Virgin, is not the figure of a lover. Venus represents untamed eros, while Mary embodies transcended sex. But in the poet’s imagination the two figures exchange their know-how. The lover teaches the virgin how to attract men —through seductive glances— while Joseph’s wife teaches the goddess of eros how to make household linen.³ Interestingly, sex is not validated within marriage, in either case.

Despite being a very early poem, “Dos estrellas del mar” expounds a dilemma that Lorca would develop in his later work. His “Canción tonta” [Silly Song], for example, from *Canciones* (1927), is enunciated by a child seeking his mother’s protection:

Mamá. / Yo quiero ser de plata. // Hijo, / Tendrás mucho frío. // Mamá. / Yo quiero ser de agua. // Hijo, / Tendrás mucho frío. // Mamá. / Bórdame en tu almohada. / ¡Eso sí! / ¡Ahora mismo!
(OC I, pp. 363-364)⁴

As simple and playful as this poem may seem, it deals with something that is psychologically not so easy to perceive. The alternating assonance in *la* and *li* —the kind of sound play that Lorca so much admired in popular poetry— announces, as in some other songs of his, some kind of progression. We must interpret the son’s wishes and his bond to his mother. In the poet’s imaginary, the mother’s love for her child translates into a desire that the little boy should not be cold, or symbolically that he should not die.

She does not want him to turn into “silver”, associated by Lorca with the glow of the moon, which also rules the waters into which our bodies dissolve after death. What is interesting is that the mother’s instinct to welcome him next to herself, where he won’t get cold, where he won’t die, is resolved by appealing to the impossible: sewing his little life onto her pillowcase. In order to counter a psychological fear—a feeling that might be too intense in itself—the poet resorts to that combination of innocence and a little touch of nonsense which is often found in fairy tales. We are led to realize that, in both cases, it is all about undoing what has been done. Not dying is to be unborn. It is to hide again in the mother, in the threads with which she knits a new life. For now, I would like to insist that the magic motif cannot be separated from an intuition that Lorca, as a man of his time, associated with women’s embroidery: it is the quintessential activity of mothers—actual or potential—whom he imagines as being exempt from eroticism.

We see this very clearly in the *romance* “La monja gitana” (The Gypsy Nun) from the *Primer romancero gitano* (The Gypsy Ballads, 1928). The woman is forced to choose between *eros* and needlepoint (although she is acknowledged to be a master in another household art, that of making sweets). Her embroidery channels *eros*, allowing it to be poured into the fantasy of the drawings that will adorn the church cloths. Nuns had practiced embroidery since the early Middle Ages, and the Church was one of the most outstanding beneficiaries of this kind of work, as it needed altar cloths and garments for the images of saints:

¡Qué bien borda! ¡Con qué gracia! / Sobre la tela pajiza, /
 ella quisiera bordar / flores de su fantasía. / ¡Qué girasol!
 ¡Qué magnolia / de lentejuelas y cintas! / ¡Qué azafrañes y
 qué lunas, / en el mantel de la misa!
 (OCI, p. 423)⁵

From the very beginning we know that the cloistered nun has repressed her desire: her eyes betray her (“Por los ojos de la monja / galopan dos caballistas” [Through the eyes of the nun / two horsemen gallop]), but the silence of the convent is defined as “de cal y mirto” [of lime and myrtle]. In other words, the nun has been enclosed in a space where white means the absence of life, but where, nevertheless, the smell of myrtle—the memory of Venus’s flower—has managed to penetrate.

A few years later, while he was in Buenos Aires, Lorca gave a new friend a copy of the *Romancero gitano* in which this poem was illustrated with a colour drawing made with pencils and pastels (Cat. 240.3). The drawing stands out from the rest of the poet’s visual work in that its theme is embroidery.⁶ As is often the case when comparing a poem and a drawing, the two media highlight different aspects of their common theme. In the drawing, made in 1930, perhaps during Lorca’s stay in New York (or Havana), the poet allows the power of the unconscious to be glimpsed. It is as if, with the passage of time, with the distance from his homeland and with the exposure to new realities, Lorca became increasingly aware of the force of libido when he dealt with erotic themes. As Mario Hernandez, the editor of Lorca’s book of drawings, readily noticed, the nun resembles other representations of girls from Granada, who were

drawn by the poet in the middle of their house courtyards yearning for an impossible love. And the scenery sketched around her would seem to be the same, even if it is placed in a convent courtyard rather than in a house courtyard. In both cases, an arch marks the entrance to the garden and points to the mountains, both of which are forbidden. The cloistered nun already wears the garments of someone who is about to take her vows with God. As Hernandez has pointed out, she is like a bride, dressed in white and wearing a veil and a crown of flowers on her temples.⁷ But in order to suggest an underlying passion, Lorca has interspersed the white of her dress with the bright red of both the flowers she embroiders in her hoop and of the thread that flows from her hand to her lap. This yarn—I have no doubt about it—bears the trace left by the needle on her finger and, in any case, it connotes the nun’s blood which silently runs beneath her habit, and the personal sacrifice which it entails.⁸

There was no shortage of women embroiderers in Lorca’s family, of course. Leafing through the catalogue of his drawings—which Mario Hernández collected in order to fulfill Lorca’s dream of publishing a book with his drawings—I discover that some of his cousins from Fuente Vaqueros embroidered cushion covers based on two of the poet’s designs: a fruit basket (Cat., 369) and a Pierrot (Cat. 370).⁹

But the women in Lorca’s plays embroider because they can’t love. This is exactly what happens in *La casa de Bernarda Alba* [The house of Bernarda Alba], his last drama, where the daughters of tyrannical Bernarda can choose between a submissive life of needlework—including the obligation to embroider each other’s trousseaus—or a love unleashed outside the village boundaries (and consummated in rape or in orgies). According to Bernarda there is just one bad woman in the whole town: Paca la Roseta, who was abducted and returned, in Poncia’s words, “con el pelo suelto y con una corona de flores en la cabeza” [with her hair down, and a garland of flowers on her head] (Act I, OC II, p. 593). But in the course of the needlework another case is mentioned, that of a prostitute hired to dance in front of the harvesters, and at the end of act II, as a sinister omen of the fate that awaits Adela, Librada’s daughter is hunted down by the village people for attempting to get rid of her illegitimate son. From the very beginning, Bernarda tells her daughters about the kind of life to which they are condemned, as a result of the eight years of mourning which she has imposed on them, and instructs them how they should spend that time: in a house with doors and windows closed to the world:

Aquí se hace lo que yo mando. Ya no puedes ir con el cuento a tu padre. Hilo y aguja para las hembras. Látigo y mula para el varón. Eso tiene la gente que nace con posibles.
 (Act I, OC II, p. 591)¹⁰

Although the play can be read as an example of how “ventaneras” (women at the window) were controlled, as pointed out by Carmen Martín Gaité, it also lends itself to an analysis of how women’s intimate desires are controlled. From the very beginning the making of the trousseau is undertaken as a way of organizing the time of the unmarried woman. Bernarda says:

En ocho años que dure el luto no ha de entrar en esta casa el viento de la calle. Haceros cuenta que hemos tapiado con ladrillos puertas y ventanas. Así pasó en casa de mi padre y en casa de mi abuelo. Mientras, podéis empezar a bordar el ajuar. En el arca tengo veinte piezas de hilo con el que podréis cortar sábanas y embozos. Magdalena puede bordarlas.

(*Ibidem*)¹¹

And when Magdalena reluctantly agrees, bitterness and jealousy amongst the sisters are unleashed:

Magdalena: Lo mismo me da.

Adela (agria): Si no quieres bordarlas, irán sin bordados, Así las tuyas lucirán más.

Magdalena: Ni las mías ni las vuestras. Sé que no me voy a casar. Prefiero llevar sacos al molino. Todo menos estar sentada días y días dentro de esta sala oscura.

(*Ibidem*)¹²

Though grudging and grumbling, they all follow their mother's orders. And, at the beginning of act II, we see the daughters seated, sewing, except for Magdalena, who is embroidering. The whole act revolves around their conversation, their reliefs and their gossiping, interrupted only by their occasional coming and going to their bedrooms. The room is darkened to avoid the heat. After a while, we learn that the sisters spy on each other in the late hours of the night and that, although the house has been locked up tight by Bernarda, Adela, the youngest, has been secretly meeting Angustias's boyfriend outside the house. And Martirio knows about it.

At a given point, the audience's attention is drawn towards the feelings which lacemaking arouses in each of them. Since lace is an ornament for intimate garments or wedding sheets, or, as the case may be, for diapers, the Daughters cannot but entertain the possibility that a life without sex lies ahead of them. Adela seems to be the only one who could use underwear as a weapon of seduction:

Magdalena: (A Adela.) ¿Has visto los encajes?

Amelia: Los de Angustias para sus sábanas de novia son preciosos.

Adela: (A Martirio.) ¿Y estos?

Martirio: Son para mí, para una camisa.

Adela (*Con sarcasmo*): ¡Se necesita buen humor!

Martirio: (*Con intención y mirando a Adela*). Para verlos yo. No necesito lucirme ante nadie.

La Poncia [a sixty-year old housemaid]: Nadie le ve a una en camisa.

Martirio: (*Con intención y mirando a Adela*). ¡A veces! Pero me encanta la ropa interior. Si fuera rica la tendría de Holanda. Es de los pocos gustos que me quedan.

(*Ibidem*)¹³

When Poncia steers the conversation towards the children that Martirio might have, it is no small irony, since in Lorca's universe, which is that of Andalusian villages, talking about children is to talk about the sexual relations of the parents who conceived them. And in this case, the Daughters are reminded of another life they are not going to have:

La Poncia: Estos encajes son preciosos para las gorras de niño, para mantehuelos de cristianar. Yo nunca pude usarlos en los míos. A ver si ahora Angustias los usa en los suyos. Como le dé por tener crías, vais a estar cosiendo mañana y tarde.

Magdalena: Yo no pienso dar una puntada.

(*Ibidem*, p. 608)¹⁴

Furthermore, the audience knows that Poncia is being hypocritical. A few minutes before we heard her coldly telling Adela that Angustias, who is old and sickly, would not survive her first childbirth.

I must confess that I did not pay too much attention to embroidery when I read García Lorca's work for the first time, as an undergraduate. It seemed too real then, I think: part of that documentary work which the author undertook when he was trying to adapt for the stage the true story of a family from Almería. After all, I had grown up in a family where all the women around me crocheted. In other words, for me this kind of needlework was invisible: it was neither servitude nor art in the proper sense. I didn't associate it with a suffocating space where women's desires were drowned. But I did clearly associate it with the Old World and with my grandmother's generation. Years later, when I was introduced to feminism in the late 1970s, all my critical attention as a student focused on the relationship between mother and daughter, and on how a woman (Bernarda) could perfectly embody patriarchy. But the play cannot be understood without those dichotomies which structure it, all of which point at the divide between the inside and the outside of the house, or between two female role models, that of the "ventaneras", who would exhibit themselves at the windows so as to be seen, and that of the embroiderers, submissive and living in hiding.

Rozsika Parker assures us that the culture of embroidery was inseparable from an ideology of femininity which gradually spread through Europe in the seventeenth and eighteenth centuries, and which peaked in the nineteenth century.¹⁵ A woman's commitment to her needlework was considered a sign of her good moral disposition as a wife. And we should not forget that embroidery had a long history as a practice both among the aristocracy and among convent nuns during the Middle Ages. Women, it was thought, as Eve's daughters, are especially prone to evil if they do not keep their hands busy with something like needlework.¹⁶ And if they gave themselves over to embroidering white linen —the finest— the cloths they embellished bore witness to their chastity, on the one hand, and to their productivity, on the other.¹⁷

Nonetheless, I believe that as Lorca's work became more mature, his view of embroidery became more closely aligned with the beliefs and practices of the peasantry of southern Europe. Townsfolk valued women's needlework as a sign of wealth, whether it was for the money invested in good-quality materials or for the hours spent on it.

The picture which two scholars painted of an old Sicilian ceremony —*la stima* [the appraisal] —, has something in common with the world which Lorca has shown to us. In early 20th century Sicily, the groom's relatives and guests paid a formal visit to the bride's house to inspect and to admire the cloths in the trousseau which the bride

had assembled before the wedding. The pieces were then moved to the newlyweds' house. But that wasn't all. "The embroidered cloth," they wrote, "was bound to critical stages of life, and figured in key rites of passage."⁸ All those moments revolved around motherhood and around taking care of the family, so it's easy to guess what they were: courtship and the wedding; the marriage bed; the baptism of children; the death of a relative.

North American writer Mildred Stapley Byne had noticed similar rituals in Spain years before when she published her study *Tejidos y bordados populares españoles* (1924). While visiting small villages in Castile she recorded traditions that were already dying off:

On the day of the wedding, doors and windows were decorated with ready-made garments, such as curtains and towels, and as for the marriage bed, this was a small pile of embroidered sheets and bedspreads; the adjacent wall was covered with lacework and tatting. After a week everything was collected again in the chests, and what was not used in the mother's lifetime was later distributed among her daughters, who in the meantime kept on accumulating another lot.⁹

What is most striking is that Lorca had already perceived the meaning of these arts. He understood that, at a symbolic level, the making of household linen or lingerie was linked to the very way in which women's sexuality and motherhood were organized and governed. If Spain was still rich in this kind of "clothing", wrote Mildred Stapley, it was because it had not fought in the Great War. The linen stored in villages and towns had not been requisitioned to make bandages for hospitals. That is the reason, she wrote, why Spanish women were able to "keep their clothes and their children".

Their clothes and their children. I read these words today and I shudder. I think they confirm the symbolic equivalence which the poet felt between the threads of life and the threads of the trousseau. Because Lorca vindicated the creativity and the beauty of female needlework, and at the same time he realized that it was a mute, vulnerable sign of servitude. I would say this is an approach which was reserved for a deep and complex feminism.

[Tr.: Juan Santana & Marta Falces]

NOTAS

1. See Paul Friedrich, *The Meaning of Aphrodite*. Chicago: University of Chicago Press, 1978.
2. "In the early morning / tower / Mary shows Venus / how to knit wool. / Venus shows Mary all / her glances / and Mary is amazed. / In the early morning / tower." All Spanish quotes from García Lorca's poems are from Federico García Lorca, *Obras completas*, 4 vols., ed. Miguel García-Posada, Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 1996-1997.
3. Did Lorca know that in some medieval paintings the Virgin is knitting wool garments? Some paintings from the 14th and 15th centuries depict the Virgin Mary knitting a shirt or some other garment. See Joan Thirsk, "Knitting and Knitware," *The Cambridge History of Western Textiles*, 2 vols, ed. David Jenkins, Cambridge: Cambridge University Press, vol. 1, pp. 562-84 (p. 564). However, the allusion is not so much domestic as mythical, as it refers to "knitting" the thread of Christ's life in her womb.

4. "Mommy. / I want to be all silver. / Son, / you'll be awfully cold. / Mommy. / I want to be all water. / Son, / you'll be awfully cold. / Mommy. / Sew me onto your pillow. / That I will! / This very moment!" (tr. Alan S. Trueblood, in Federico García Lorca, *Collected Poems*, revised edition, with an introduction and notes by Christopher Maurer, New York, Farrar, Straus and Giroux, 2002, pp. 467-469).

5. "How well she embroiders, / such finesse! / On the straw-yellow cloth / she'd like to embroider / flowers of her imagining. / What a sunflower! What a magnolia / of spangles and ribbons! / Such crocuses, such moons / on the altar cloth!" (tr. Martin Sorrell, in Federico García Lorca, *Selected Poems*, Oxford, Oxford University Press, 2007, p. 115).

6. Mario Hernández, *Libro de los dibujos de Federico García Lorca*. Granada, Comares, 1990, p. 62.

7. Hernández, *Libro de los dibujos*, p. 51.

8. In Lorca's play *El Público* [The Audiencia] (1929) embroidery is related to tattooing through the character of the Director, who declares a preference for the former to express his desire: "Dame seda y aguja. Quiero bordar. No me gustan los tatuajes, pero te quiero bordar con sedas" (Act I, OC II, p. 286). [Give me silk and needle. I want to embroider. I don't like tattoos, but I want to embroider you with silks.] This is a gesture that implies the interiorization of a female role, a role reversal, according to Andrés Soria Olmedo in "Habitat, bordar, coser. Citas del teatro de Federico García Lorca," in *Casas de citas. Lugares de encuentro de la arquitectura y la literatura*, ed. José Joaquín Parra Bañó, Venice, Edizioni di Ca' Foscari, 2018, pp. 135-152 (p. 150). Embroidery and sewing are approached as female chores belonging to the domestic sphere within which Lorca's heroines are confined, not as instruments of desire.

9. Hernández, *Libro de los dibujos*, p. 256.

10. "Here you do what I tell you to do! You can't run to your father with your stories anymore. A needle and thread for females; a mule and a whip for males. That's how it is for people born with means." (tr. Michael Dewell and Carmen Zapata, in Federico García Lorca, *Three Plays: Blood Wedding, Yerma, The House of Bernarda Alba*, New York, Farrar, Straus and Giroux, p. 206).

11. "During our eight years of mourning, no wind from the street will enter this house. Pretend we have sealed up the doors and windows with bricks. That was how it was in my father's house, and in my grandfather's house. In the meantime, you can begin to embroider your trousseaus. I have twenty bolts of linen in the chest from which you can cut sheets. Magdalena can embroider them." *Ibidem*, p. 205.

12. "Magdalena: It's all the same to me.

Adela: (*Acidly*) If you don't want to embroider them, they'll go without embroidering. That way yours will stand out.

Magdalena: Neither mine nor yours. I'm not going to get married. I'd rather carry sacks to the mill. Anything but sit in this dark room day after day!" *Ibidem*.

13. "Magdalena: (*To Adela*) Have you seen the lace?

Amelia: The lace for Angustias's wedding sheets is beautiful.

Adela: (*To Martirio, who is carrying some lace*) And this?

Martirio: It's for me. For a shift.

Adela: (*Sarcastically*) You have to have a sense of humor.

Martirio: (*Pointedly*) Just for me to see. I have no need to exhibit myself to anyone.

Poncia: No one sees you in your shift.

Martirio: (*Pointedly, looking at Adela*) Sometimes! But I adore underclothes! If I were rich, mine would be made of Dutch linen. It's one of the few pleasures I have left." *Ibidem*, pp. 238-9.

14. "Poncia: This lace is lovely for baby bonnets and christening gowns. I was never able to use it on mine. Now we'll see if Angustias uses it on hers. If she decides to have babies, you'll all be sewing morning and night!

Magdalena: I don't plan to sew a stitch." (*Ibidem*, p. 239).

15. Roszika Parker, *The Subversive Stitch. Embroidery and the Making of the Feminine*, London and New York, I.B. Tauris, 2010, p. 11

16. See Richard Sennett, *The Craftsman*, London, Penguin Books, 2008, p. 57.

17. As argued by Joseph J. Inguanti, who conducted a detailed study of Sicilian conventual embroidery. See "Siate Felici: Garden Imagery in a Messinese Biancheria da Letto, c. 1900", in *Embroidered Stories, Interpreting Women's Needlework from the Italian Diaspora*, eds. Edvige Giunta and Joseph Sciorra Jackson, University Press of Mississippi, 2014, pp. 213-238 (p. 219).

18. Edvige Giunta and Joseph Sciorra, "Introduction", in *Embroidered Stories*, p. 9., based on research by Jane Schneider, "Trousseau as Treasure. Contradictions of Late Nineteenth-Century Change in Sicily", in *Beyond the Myths of Culture. Essays in Cultural Materialism*, ed. Eric B. Ross, New York, Academic Press, 1980, pp. 323-56.

19. Mildred Stapley Byne, *Tejidos y bordados populares españoles*, Madrid, Editorial Voluntad, 1924, p. 9.

FLAMENQUÍSIMA, ENDUENDADA Y TORERA. SAINT TERESA, WOUNDED BY LOVE José Javier León

And I will love Teresa as much as / Rubén, Luis Gonzaga as
much as the god Pan.

FEDERICO GARCÍA LORCA

What if it all came down to love?

All of it: the song of the wind in the poplars; the green wind and black sorrow; the gypsies that roam the mountains alone; the angel New York hides in its cheek; the rim of the wound; the historically wrong but poetically right idea of "deep song"; the music and snowy feathers of a young dove from the Turia; the Sacrament in its monstace, small flour tambourine for the newborn Child; the paths known to knives; the flag of Liberty; Saint Sebastian's unwounded backside; the blind archers; the heart that explodes like a pomegranate of bitterness; the pink doe that Granada was; what the nightingale keeps to itself; the round womb under the nightgown; the hour, the flow, and the path of blood; the *duende* that sets the blood on fire and dwells in its furthest rooms; his smile, a white spikenard; your waist, enemy of the snow.

When Lorca takes his first literary steps, no longer using music as a guide, it is Teresa who takes him by the hand and invites him into the banquet of literature, offering him her attributes as a writer: the pen, the inkwell and the open book with which she was represented by the great sculptors and painters of the Baroque: Zurbarán, the Sierra brothers,

Alonso Cano, Ribera, Gregorio Hernández, Pedro de Mena, José de Mora. The poet would begin to love them all, poets and artists on equal footing thanks to his classes and his study trips with Martín Domínguez Berrueta. An early, uninspired and somewhat monotonous prose piece titled "Santa Teresa," probably from May 1917, ends with a eulogy in verse which is somewhat more graceful, though it too is incomplete (García Lorca, 1998, pp. 499-450):

SAINT TERESA

It is useless to think in order to understand the spirit of that ideal woman. She was able to be God himself in these painful wanderings of life. She suffered deeply her great passion and the death of the flesh, but in the end she unleashed her blood and freed her heart from her soul. Her marvelous last Mansion opened its door of light before her serene yet vague eyes. The hidden path of love and good revealed itself to her formidable thought without thorns and without tears. She gives us the most tremendous lesson of faith in souls. She makes us see how the impossible can be real in the immense field of infinite imagination... In her deranged visions she shows a world of love in oneself, a universe in the soul. In other words, the eternal prize of having been born. She loved much, because she looked at the desperate rosary of days and nights, and as she meditated on its unravelling greatness she plunged into the impossible, and the impossible saved her. Teresa drained the grieving chalice of thought in the despairing eternity, and eternity opened up its cloaks of comfort and light. Listen to this eulogy that I wrote with the great love for you that I profess.

TERESA OF JESUS / EULOGY

Vague Nymph of infinite love, / soft flower of anguish and passion, / tired and fiery nebula / that arose over the sorrowful world, / perfuming [it?] with its heart. / Silent flesh that, drowned in whiteness, / never embraced sin. / Pink flesh without bleeding kisses, / virgin flesh without thirsty lips, / rare summit that nobody looked at. // Beautiful body that never blossomed, / immense sex enjoyed by God, / hurricane of divine lust, / visionary of rare mists, horizon of moon and sun. // Mystical book where the truth / is taught to the lightless souls

Both prose piece and poem reveal admiration: outright admiration even more visible when we thread them into a slightly iconoclastic rosary or litany of praise: *ideal woman, marvelous Mansion, formidable thought, infinite imagination, tremendous lesson of faith, great love, vague Nymph, soft flower, silent flesh, pink flesh, virgin flesh, rare summit, beautiful body, hurricane of lust, visionary of mists, horizon of sun and moon, mystical book...*

The suggestion of insanity ("deranged visions") proves a sort of foreshadowing. But it is these three verses from the poem that produce the biggest surprise: "Beautiful body that never blossomed, / immense sex enjoyed by God, / hurricane of divine lust." The discalced Sister is not only an explicitly sexualized creature, but an ardently and generously libidinous one, a body preserved for God's exclusive enjoyment, not for vulgar reproduction.

In 1916 in a letter to his family Federico shared his impressions about the city of Ávila. He is struck by the

suspended, still picture presented by the city, which for him is not so very different from that of Teresa's wanderings.¹ The young poet dwells particularly on the description of locations associated with the saint. Two aspects are particularly surprising in this letter—the first in a series that will serve as a counterpoint to the texts eventually included in *Impresiones y paisajes* [Impressions and Landscapes]—: the appearance of a burgeoning and promising creator of fictions, and the exuberant, unruly, imaginative mood which will never disappear from his work. Since his handwriting is clear, and the letter is produced here in facsimile, there is no need to transcribe it.

“Letters take a long time to be delivered,” Federico concludes, so we will communicate by wire (the wires delivered by telephone).” And maybe they did keep in touch that way, but there is no doubt that the son continued sending letters to his parents, on each trip, throughout his life. It is more than striking that in this first letter, written when he was 18, most of the resonant features of the young man's family letters are already present. The emphatic expression of his joy and his successes. His excitement about what he sees or hears in the places where he lives or which he visits. Comparisons between what is new there and what is familiar in his homeland. A certain brisk feeling of being lucky, exceptional, privileged. Statements that come dangerously close to the fabulous, to what is almost incredible or dangerous (in this case, the anecdote of the relic-collecting knife and the furtive photos of the veiled nuns). A combination of lyrical and didactic intentions, with lyricism winning out. The passing remark, more cunning than disguised, about money, which is managed by his parents.

It may be true that the young Federico was carving himself relies in the saint's cell and hiding them in his pockets, to hand them out later to relatives; or making a reliquary for himself. What is more doubtful is that those were the actual objects on which the founding mother would have rested three hundred and fifty years earlier. There had been time enough, in the intervening years, to put security measures in place, and museums often put replicas on display or remove them and redecorate. What seems undoubtedly true is that a very early love for Teresa's life and work had been aroused in the young man by both his first readings and that harmonious experience in the saint's house, and with her daughters—a treat which had been simultaneously tactile and recitative, canorous and liturgical, and most of all sensual. And it had been enthusiastically and skillfully plotted by Domínguez Berrueta.² In *El libro de la literatura*, which was published only one year after the study trip with his students, don Martín devoted a chapter to “The life of Saint Teresa”, in which he exclaimed:

Do not consider yourself a Spaniard, reader, if you have not been to Ávila, at least; if you have not spent the whole day following step by step the blessed footsteps of Saint Teresa, if you have not re-lived with indelible realism the scenes of her life. (Domínguez Berrueta, 1917, quoted in García Montero, 2016, p. 73).

Berrueta had studied the Spanish mystics, and although he did not make any remarkable discoveries, he was an

attentive reader. His doctoral dissertation was in fact about the poetry of Teresa's fellow reformer, Juan de Yepes, generally known as St. John of the Cross. In his dissertation, presented at the University of Salamanca and later published in Madrid in 1894 under the title *El misticismo de san Juan en sus poesías* [The Mysticism of Saint John in his Poetry], Berrueta pointed out, as summarized by Luis García Montero (2016, p. 73), “the need to overcome the contradictions of the flesh and the soul through the mystical process.” This was precisely the battleground for a young man like Lorca, who had been raised in a little village, in direct contact with agricultural cycles, with their folklore and with the associated religious rites, and who was now studying in a small provincial town and leaving behind the psychosexual metamorphoses of adolescence. These were his reflections in one of his *Místicas*:

My spirit looks down on the actions of my body from very high up, and I am two people during the sacrifice of semen. One who looks at the sky, incensed with lilies and hyacinths; and another who is all fire and flesh, scattering dead life with the perfume of summer and carnations...
When will my carnal calvary end!... (García Lorca, 1989, p. 180).

García Montero has rightly pointed out that “mysticism would be one of the first literary paths that García Lorca tried to tread in order to overcome the contradictions between soul and body, between the will for purity and guilt,” contradictions which, in my opinion, would never completely leave either the man or the poet³ and which in his literature would be resolved by impregnating the sacred image with intense eroticism, as in the most audacious verses of his *Oda al Santísimo Sacramento del Altar* [Ode to the Most Holy Sacrament of the Altar].

Lorca's interest in Jesus as a literary character also arose very early. As early as 1919, he brings it up in “La balada de Capercucita” [The Ballad of Little Red Riding Hood], a very ambitious poem according to Andrés Soria Olmedo (García Lorca, 2018), totaling 568 verses distributed in 5 sections or songs. The young writer introduces us to Little Red Riding Hood who, accompanied by St. Francis of Assisi, makes a kind of eschatological journey to fulfill her childhood dream, which is to see the Virgin: an ascension much like that of the Prophet Muḏammad and the steed al-Burāq, or like that of Dante with Virgil. In part IV they enter the “museum” of heaven (mother-of-pearl gate, frieze of roses), a place defended by an armed angel.

[...] “Do you see this room? / Well, here all the gods that existed in ancient times / are tied up. Hundreds of hundreds!” — “How many statues! / Tell me, good Francis, are they alive?” — “Some of them / are still worshipped on Earth and keep the flame / Of the spirit! See how the Venuses move / their eyes.” — “And that child, Francis, who screams and jumps, / Who is it? Oh, how beautiful! Why does he have a blindfold / on his eyes?” — “Oh, baby girl, that is Love, and intact / He keeps the live ember with which he was born. They wanted / to bind him in chains to see if it'd burn out. / But every night thousands of little lights / Come up from the Earth to enliven and enlarge it. / They couldn't kill him!” — “Untie him,

Francis! / Take off the chains, I feel very sad for him! / Look how he trembles, he looks like a little bird, / with that golden body and those white wings! / Oh, at least the hands!" — "Did you take away his arrows?" / Francis screams at the angel. "They were taken away by a Saint / who goes by the name of Teresa. By the way, she kept them / in her hands for a long time, looking at them and kissing them."

Little Red Riding Hood then asks Francis to unleash Cupid and, as soon as he fulfills her wish, the god, who had been holding an arrow, throws it at the girl, wounding her heart and her innocence. There is a great commotion in heaven, and fear that the palace "will be filled with sins." The saints ask themselves, "What shall we do? Alas, what shall we do?" "It's hopeless, says a holy nun" (García Lorca, 2008, pp. 540-543).

The following year Lorca wrote a short play which Eutimio Martín entitled *Jehová*.⁴ The play is a mixture of farce and playfulness, in the style of Carlos Arniches in which the "irreversible process of decrepitude that afflicts God" (Martín, 2013, p. 118) is presented through a dialogue between two characters, Jehovah and the Angel. The senility of the despotic, old-fashioned Supreme Being is the outcome of an affliction (in the form of terrible headaches, insomnia, etc.) caused by telegraphic waves: "If it weren't for wireless telegraphy... Waves have caused me so much pain since I lost one arm because of electricity..." (García Lorca, 1996, p. 329). Ruben Darío was, therefore, right when he wrote: "Towers of God! Poets! Celestial lightning rods..."! If *Jehová* had been written today, with the constant emission of electromagnetic and sound waves, the effect would have been much more *plausible*, but it would have lost its humorous impact.

ANGEL: Another book.

JEHOVAH: Teresa of Jesus. Wasn't that the madwoman who came in with her hair down asking about Christ?

ANGEL: That's the one. And she's even crazier now.

JEHOVAH: Give her cold showers.

[...]

JEHOVAH: Did you bind Christ in chains?

ANGEL: I did.

JEHOVAH: Be very careful with him: a madman like him could get us into trouble when we least expect it. ...

ANGEL: He's under close surveillance. (García Lorca, 1996, p. 335-337)

Collating these appearances of Saint Teresa in Lorca's early work immediately triggers a set of analogies. Both Love/Cupid and Jesus (Love in Christian theology) are in heaven, bound in chains by order of the Eternal Father himself. Teresa, in both texts, appears as a deranged woman or as a madwoman who arrives with her hair down: a sexually-tinged sign of a lack of inhibition which reminds us of Paca la Roseta in *La casa de Bernarda Alba* [The House of Bernarda Alba], who, after being abducted for a whole night by a group of men, comes back in the morning with "el pelo suelto y una corona de flores en la cabeza" [her hair down, and a garland of flowers on her head] (García

Lorca, 2012, p. 561). In the *Balada*, Teresa had taken away Cupid's arrows—he would be unchained by St. Francis, of whom Lorca was very fond and whose figure echoes Ruben Darío's "Los motivos del lobo". In *Jehová*, a decade later, it is Teresa who unchains Christ.

There is no dispersion here; rather, we witness a clear ideological communion. For the young Lorca, as his brother Francisco (1996, p. 215), insightfully noticed, the reading of the mystics or religious exaltation "restrained [...] neither the sensual, nor the sentimental charge." This contrast presents an image of the saint which, once again, reveals an unremitting impulse. That unorthodox and only apparently antithetical image, would hardly be altered by the passage of time. Lorca is *irreversibly attracted* to the mad, daring, dissident, courageous Carmelite mother (or to the mad, daring, dissident, courageous Jesus), as much as he is attracted to the loving, ardent Teresa, the pious woman pierced by the spear of the angel, the heroine of love who would free an imprisoned, arrow-carrying Cupid. That equation, which was formulated when he was only 20, would be restated when he was 35, as we will presently see.

At least as far as his literary and paratextual production is concerned, Lorca's early esteem for Teresa faded or melted away among the flowers of the Surrealist garden and the dramaturgy of unattainable desire, there to remain until the 1930s when he would recover it, as it swirled back around, in a single paragraph. This paragraph would be discarded in the version of *Arquitectura del cante jondo* [Architecture of Deep Song] which Lorca presented in Buenos Aires, but it would be included later, with minimal changes, in the final version of *Juego y teoría del duende* [Play and Theory of the Duende]. To the best of our knowledge, this is the first time that Lorca begins to conceive his new creature, the literary cornerstone of a building which he would later complete in Argentina. He surely was familiar with all previous *duendes*—always in the plural—, and he would have drawn from all of them: the mythological duendes of Hispanic folklore; the instrumental embellishments called duendes by Felipe Pedrell (1914); the duendes that had been recorded for fifteen years in Seville, in the pages of the newspaper *El Liberal*, by the journalist *Galerín*: "trills without words", vocal interpolations, melismatic flights of fancy; those which had been paraded through Spain and South America by the Álvarez Quintero brothers, clichéd, redundant, stereotypically Sevillian, which initiated an esoteric turn.⁵ Lorca borrowed from all these *duendes*, but he had to curtain them off in order to create his own, which had to be unique and accredited. So, when his duende was presented in America he invoked Teresa of Jesus as his godmother. Later, while on the liner which took him from Barcelona to Buenos Aires, he would settle on the definitive wording:

Think of the case of Saint Teresa, that supremely "flamenco" woman who was so filled with duende. "Flamenco" not because she caught a bull and gave it three magnificent passes (which she did!) and not because she thought herself very lovely in the presence of Fray Juan de Miseria, nor because she slapped the papal nuncio, but because she was one of the few creatures whose duende—not angel, for the angel

never attacks—pierced her with a spear and wanted to kill her for having stolen his deepest secret, the subtle bridge that unites the five senses with the raw wound, that living cloud, that storming ocean of Love freed from Time.⁶

Most valiant conqueror of the duende, the very opposite of Philip of Austria, who pined after the muse and angel in theology and astronomy, and was finally imprisoned by a duende of freezing ardor in the palace of the Escorial, where geometry borders on dream and the duende wears the mask of the muse to the eternal punishment of that great king. (García Lorca, 1980, p. 50)

Lorca's new portrait of Teresa could not be more expressive. She is not just "flamenco": she is supremely "flamenco", and Lorca uses that phrase in a dissertation in which the art of Silverio is the root, a source of anecdotes or authority and a distinguished guest. But Teresa is "flamenco", we soon realize, in the vibrant sense with which common people associate this term: she is beautiful, cocky, graceful, and brave (singers and dancers are often described in such terms, in their performances), even reckless. This is what *flamenco* means, or can mean. Whether dictionaries record it as such or not, the compliment "flamenco" brings together multiple and changeable meanings.

Teresa's depiction as "torera" comes from a story which the bullfighter Ignacio Sánchez Mejías had narrated, with some inaccuracies (perhaps as a result of him not having used any documentary support), in his lecture "El pase de la muerte," which he had given in New York (a metropolis that appears to have sparked many of Lorca's later works). The story was based on an anecdote which had previously been included by the Marquis of San Juan de Piedras Albas, a close friend of Ignacio's, in his book *Fiestas de Toros. Bosquejo histórico*. Sánchez Mejías's lecture was presented at the request of our poet, who also introduced the bullfighter to the audience. Lorca, then, did not invent the story that turned the nun into a bullfighter. He simply synthesized it, and gave it poetic form. The nun's vain, and yet very graceful, reaction when she saw herself in Juan de Miseria's portrait, which would thenceforth become her *vera effigies*, is well known. She was more than 60 years old when the Italian friar painted her in Seville, in the convent of the Carmelites, and, so the story goes, she exclaimed: "May the Lord forgive you, Fray Juan, for painting me ugly and bleary-eyed." Finally, what seems to be Lorca's greatest invention is not really so, or not completely: the papal nuncio whom Teresa supposedly slapped was monsignor Felipe Segá, whom she criticized harshly and about whom she made exaggerated complaints in her letters. She wished him ill and called him, with a certain panache, "Methuselah". However, she did not hit him either with her hand or with her fist (the consequences of such an action, particularly by a woman against a man who was her superior and who was high up in the ecclesiastical hierarchy of post-Trent Europe, would have been fatal for her), but she did so with her words, repeatedly and vehemently. She would later change her mind... but only because Segá also changed his attitude.⁷ In any case, Lorca deliberately leads us to imagine a physical act or impulse; in other words, he conveys the visual

image of a brave woman who is halfway between daring and a lack of restraint, between courage and madness.

The paragraph, one of the most accomplished in the whole talk—along with the story of the advent of the duende in a little tavern in Cadiz where the *Niña de los Peines* was singing for an exclusive audience—finishes with Lorca's brief version of the famous miracle of Saint Teresa's transverberation or transfixion, which she herself explained in her autobiography:

Our Lord was pleased that I should have at times a vision of this kind: I saw an angel close by me, on my left side, in bodily form. This I am not accustomed to see, unless very rarely. Though I have visions of angels frequently, yet I see them only by an intellectual vision, such as I have spoken of before. It was our Lord's will that in this vision I should see the angel in this guise. He was not large, but small of stature, and most beautiful—his face burning, as if he were one of the highest angels, who seem to be all of fire: they must be those whom we call cherubim. Their names they never tell me; but I see very well that there is in heaven so great a difference between one angel and another, and between these and the others, that I cannot explain it. I saw in his hand a long spear of gold, and at the iron's point there seemed to be a little fire. He appeared to me to be thrusting it at times into my heart and to pierce my very entrails; when he drew it out, he seemed to draw them out also, and to leave me all on fire with a great love of God. The pain was so great, that it made me moan; and yet so surpassing was the sweetness of this excessive pain, that I could not wish to be rid of it. The soul is satisfied now with nothing less than God. The pain is not bodily, but spiritual; though the body has its share in it, even a large one. It is a caressing of love so sweet which now takes place between the soul and God, that I pray God of His goodness to make him experience it who may think that I am lying. (Saint Teresa of Jesus, 1904, pp. 255-6)⁸

Once again, Lorca's work is one of synthesis, and his intention is to reach further. It is not the angel who pierces the saint, "for the angel never attacks," it is the duende (but let's not forget that the duende is one of those seraphic spirits who fell with Lucifer), whose strength and ability to evade have the virtue of transcending both the winged grace of the angel and the intelligence and the inspiration of the muse. And Teresa overcomes it, most courageously; not like Philip II, who was imprisoned by the duende in the fortress which he himself had built. "The true fight is with the duende," who must be awakened "in the remotest mansions of the blood" (Lorca 1980, p. 44). Down the pathways and the shortcuts of the "vital lymph", a spear penetrates Teresa from heart to gut and she becomes inflamed with sorrow and sweetness, with loving exchanges and moans, in the great love of God. And instead of being subdued, she is elevated.

Lorca gives the saint the highest compliments he could think of in that context, and at that historical and aesthetic point: "supremely flamenco", "filled with duende", and "bullfighter". And he anoints her with the wound which her duende loves and surrounds: the wound of love, "...for with duende it is easier to love and understand, and one

can be sure of being loved and understood” (García Lorca, 1980, p. 50). Love, understanding, penetration. Lorca’s ambitious essay was intended to become a dissertation on the arts, a harmonic theory of the aesthetic experience. But perhaps as a consequence of its references, its array of names and landscapes drawn extensively from bullfighting and flamenco, the essay had its true impact, at least in Spain, within those two artistic fields, and as a way of understanding Lorca’s life and work.⁹

Until the 1990s, our understanding of Lorca’s image of the mother prioress had been based, almost exclusively, on the paragraph reproduced above, from *Play and Theory of the Duende*. Not much, but categorical enough. It has only been with the publication of his early prose, poetry and theatre that we have been able to establish other connections, and to realize, somewhat to our surprise, that many themes and motifs which would prove to be central in his later production were already present in his early writing, as has been highlighted by several researchers. These dialogues between a very young, burgeoning poet and an accomplished writer, the comparisons made between the initial and the final image of Teresa de Cepeda in Lorca’s work, are very moving when we read them from our current perspective.

Lorca’s Teresa was, above all, love. A complete love, through which there might be occasional carnality and insanity. For the saint, *imagination* was “the madwoman of the house.”¹⁰ Similarly, in a first semantic displacement, for Federico, the saint was the madwoman of Love. However, it was at the end of his life that this metonymy came together, in one of his great dramatic findings: María Josefa, the madwoman of *The House of Bernarda Alba*. María Josefa, who is locked away, is “a very old, woman, decked out with flowers on her head and at her breast.” Like Shakespeare’s demented characters, she is the only one in Lorca’s tragedy who is allowed to speak freely from her confinement about what happens “inside their hearts”: the hearts of those women who have also been condemned to delirium. It is no coincidence that feminist criticism has established a category on the basis of the title of a seminal book by Sandra Gilbert and Susan Gubar, *The Madwoman in the Attic* (1979).¹¹ Nor is it a coincidence that Marcelle Auclair, Sánchez Mejías’s lover, and author of an excellent biography of Lorca, would write in 1950 a 500-page book on the wandering saint, which has become a classic. Nor that exhibitions, books and theatre or dance performances about the Carmelite nun have repeatedly quoted from what Lorca wrote in 1933. Nor that from the 1960s, Teresa of Ávila has increasingly been analyzed in scholarly publications from a feminist perspective.

Thanks to the journalist María Luz Morales, the first woman to run a national newspaper in Spain (*La Vanguardia*, between 1936 and 1937), we know that Lorca wanted to write a play about Saint Teresa. After the première in Barcelona on December 12, 1935, of *Doña Rosita the Spinster*, Lorca was especially pleased with Morales’s review and that very morning he paid her an unannounced visit. They had a long talk, which left the journalist with a feeling of great intimacy. In September 1936, when the rumor of the poet’s assassination was already widespread, she recalled his words: “I am going to write a tragedy called

The Soldiers Who Don’t Want to Go to War. I also want to give the Spanish stage a mystical and human *Santa Teresa*. I am irreversibly attracted to her.” (Gibson, 2011, p. 1056). Before throwing ourselves into the pure delirium of literature-fiction, we should probably remember that many people, starting with his own brother, have warned us about the large number of works by Federico which were supposedly in progress or even about to be published, but of which no trace remains. On the other hand, nostalgia for what could have been and yet was not—not that of researchers or teachers, but that of readers and theatre-goers—is acute and infinite, and it has little need for bridles, reins or even a saddle. The possibility of a lost “mystical and human *Saint Teresa*” which would have been composed by Lorca, perhaps like the *Quijotes* imagined by Orson Welles or Terry Gilliam, is too sharp not to dream about.

The most famous anagram in the Spanish language is a loving play on words which turns *Roma* into *Amor*. In his poem “Grito hacia Roma”, Lorca repeated more than a dozen times that perfect word which Latin gave to Romance languages. The anagram of *Lorca* is *Calor*.

What if it all came down to love, to the warmth of Love freed from Time?

[Tr.: Juan Santana & Marta Falces]

NOTAS

1. García Lorca, 1997, pp. 647-649. This impression is confirmed in other contemporary writings: “On a night full of cold shivers I arrived in the city of the past. Its streets are greenish and flattened with a tragic stillness and solemnity.” “The soul of the sweetest Teresa is suspended over the city. [...] Everywhere one is reminded of the holy Castilian woman.” (García Lorca, 1998, 446 and 478). “No one should speak or tread loudly, so as not to disturb the spirit of the sublime Teresa.” (García Lorca, 1989, p. 12).

2. After Berrueta’s death in July 1924, Lorca wrote to Fernández Almagro lamenting his own discourtesy towards him: “But I have no time to ask him to forgive me..., though he smiles at me from afar. ... God will have forgiven him his childish pedantry and his petty pride in exchange for his enthusiasm, which, even if it were (and this is not known) for *ulterior motives*, was, in the end, *enthusiasm*, the wing of the holy spirit.” (García Lorca, 1983, p. 52).

3. In biographical terms, it should be remembered, for example, that in the spring of 1929 he anonymously asked to be allowed to join the procession of the brotherhood of Santa María de las Angustias de la Alhambra. He was in the midst of a severe existential and sentimental crisis, which was largely caused by Dalí’s estrangement, and by the departure of his then lover, Emilio Aladrén, who had abandoned him for a young English representative of a cosmetics firm. Lorca was not a member of the brotherhood, but he identified himself just before the procession and was allowed to participate. He did so with his head covered, barefoot, and carrying the cross which opened the cortege. After the procession, without saying goodbye to anyone, he left in the sacristy, next to the cross, a note which said: “May the Lord reward you.” Two months later, he officially joined the religious brotherhood.

4. In his book *El 5° Evangelio [The Fifth Gospel]* (2013, p. 118), Martín suggested an alternative title: *Decadencia y miseria de Jehová* [Decadence and Misery of Jehovah].

Jardín deshecho: Lorca y el amor capta en palabras e imágenes la reflexión de García Lorca sobre el amor, el deseo y la sexualidad. Abarca desde sus primeras páginas, que hablan del amor como ideal lejano o imposible hasta las últimas, cuando el deseo —«norma que agita igual carne y lucero»— se ha convertido en fuerza que socava las normas sociales que limitan la libertad del ser humano. Los ensayos de Christopher Maurer, Noël Valis, Luis Muñoz, Roberta Ann Quance, y José Javier León exploran diversos aspectos de la trayectoria vital y literaria de Lorca con relación al tema central de su obra. Cartas, dibujos y poemas sitúan el amor —con sus alas y flechas— en el espacio psicológico y textual del jardín, que para Lorca es un «sagrario de pasiones» y donde se oyen claramente las tres voces que (en palabras suyas) afluyen dentro del poeta: «la voz de la muerte, con todos sus presagios; la voz del amor y la voz del arte».

Torn Garden: Lorca and Love captures in word and image the reflections of Federico García Lorca on love, desire and sexuality, from his earliest pages, where he speaks of love as a distant or impossible ideal until the end of his life, when desire has become a force that can penetrate the social barriers that thwart human freedom. Essays by Christopher Maurer, Noël Valis, Luis Muñoz, Roberta Ann Quance, and José Javier León explore Lorca's vital and literary trajectory in relation to the central theme of his work. Letters, drawings and poems situate love —with its wings and arrows— in the psychological and textual space of the garden, which for Lorca was a “sagrario de pasiones” and where one hears clearly the three voices that, according to him, “come together within the poet: the voice of death, with all its premonitions; the voice of love, and the voice of art.”

