





# MÍTICO LORCA: el poeta como simulacro

María Ángeles Grande Rosales\*

Quiero dormir un rato,  
un rato, un minuto, un siglo,  
pero que todos sepan que no he muerto

*De la muerte oscura*, F. García Lorca

## INTRODUCCIÓN

Hoy, 18 de Agosto, he recibido un correo electrónico con la invitación a asistir a un homenaje en conmemoración de la muerte de Federico García Lorca, con lectura de sus versos a cargo de la actriz Blanca Portillo y uno de los poetas granadinos más relevantes, Luis García Montero. Acabo de pasar casualmente por el Parque emblemático que se le dedicó en 2006 en torno a la Huerta de San Vicente. Los periódicos hablan del éxito rotundo de *Poema del Cante Jondo*, representado en los Jardines del Generalife en las noches de este caluroso Agosto como una atracción turística más de la ciudad, e igualmente, en los Veranos del Corral del Carbón, antiguo corral de comedias de Granada, la Compañía *Teatro para un instante* estrena *La Tragicomedia de Don Cristobal* y *la Señá Rositta*. No cabe duda de que Federico García Lorca<sup>1</sup> es un poeta vivo, un símbolo de la ciudad, hasta tal punto que incluso da nombre al aeropuerto granadino.

Su proyección institucional también es amplia: García Lorca tiene Fundación, revista propia, una Casa-Museo en Fuentevaqueros, el pueblo donde nació, y otra en la Huerta de San Vicente, Cátedra en la Universidad de Granada, un

---

\* Professora da Universidad de Granada – Espanha.

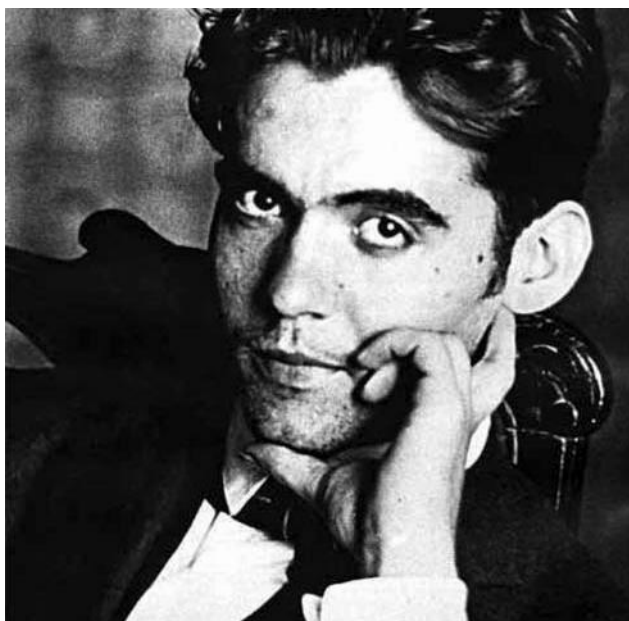
premio universitario en su honor, así como numerosas biografías y evocaciones a cargo de intelectuales y artistas relevantes, historiadores y críticos, una proliferación informativa que lo singulariza frente a otros poetas españoles de su tiempo. Esculturas y retratos del insigne autor pueblan la geografía andaluza, española y americana; calles, plazas y teatros llevan su nombre. Su amplio espectro llega a también a lo más trivial: en Londres y San Francisco pubs y restaurantes se acogen a las connotaciones exóticas que emana su personalidad, el metro de Londres simboliza en él lo hispánico por antonomasia y su figura y grafía inconfundible se multiplican en su Granada natal en infinitos souvenirs apilados junto a la escenografía *kittscft* de los trajes de gitana, camisetas decoradas y carteles taurinos. Entre los innumerables ejemplos a los que podríamos aludir, Manolo Blaknik, el famoso diseñador de zapatos, acaba de afirmar en una entrevista que García Lorca es el centro de su colección española, y comenta que su poesía le ha dictado los tonos de su nuevo modelo *Madrid*: “el matiz del albero, el malva y los granas están en el *Romancero gittano*. Me limito a copiar”.

Sin duda, esa fama se debe a la peculiaridad de la leyenda vital que él mismo fomentó, aunque el mito Lorca se crea a partir de la muerte prematura y brutal del poeta que simboliza la herida abierta de la Guerra Civil española (1936-1939). En efecto, el asesinato de Lorca es uno de los factores desencadenantes del interés biográfico sobre su figura, mientras que su vida, elevada a la categoría de mito, se entremezcla de forma sinuosa con el sentido y supervivencia de su creación literaria. María Delgado, autora de un excelente estudio sobre el autor (2008), afirma que Lorca es una “marca nacional”, un icono político contracultural garante de beneficios valiosos que se exportan a través del mercado cultural global:

His eventful life has proved an enduring trope in reading his poetic and dramatic output. It has been the performance of his life rather than the performance of his work that has served as the primary prism through which to refract his dramaturgy (...) The conspicuous absence of his dramaturgy on the Spanish Stage during the early years of Franco’s dictatorship, and the absence of a complete edition of his work until 1953, rendered him the forbidden “other”, more desired in death than in life.

## I. DE LA CRÍTICA BIOGRÁFICA a la crítica cultural

La vida es incoherente, pero pedimos que una biografía no lo sea, que intente estructurar el azar. El relato biográfico, tradicionalmente un género



instrumental, subsidiario de la historia, ha ido dejando cada vez más de lado a lo largo del siglo XX su servidumbre historiográfica para convertirse en un género literario. Aunque la distancia entre sujeto biográfico y sujeto histórico siempre acababa siendo insalvable, la nueva biografía agudiza esta brecha y apuesta, en conciencia, por el simulacro y la construcción literaria. Frente a la impostura de la realidad, la narración construiría la única identidad posible de un sujeto carente de certezas ontológicas, renovando así la ilusión de conocimiento mediante la palabra.

De forma similar, la crítica biográfica ha proporcionado una mirada ambivalente sobre la creación artística y literaria en general. Puesto que el autor, el creador, es la causa más evidente de una obra de arte, explicar su vida, su personalidad y vivencias permitiría un acceso directo a su alma. Si el objeto estético expresa la intimidad del autor, adentrarse en una obra literaria supone acceder a la individualidad que la ha creado, en una especie de simbiosis animista. En otras palabras, dado que el objeto estético es una creación que incluye en sí misma al creador, conociendo el objeto se conocerá el sujeto que lo ha creado y viceversa, conociendo al hombre se conocerá su obra. Fue Sainte-Beuve quien generalizó este método extendiéndolo como modelo explicativo de la producción crítica del XIX (y aún del XX). Quizá la forma más simplista de crítica histórica, sancionada por el estudioso francés a mediados del siglo XIX, se impone como visión claramente antropológica de lo literario, donde el centro de gravedad del crítico está basado en lo

biográfico. Desde esta perspectiva, interesa mucho más el hombre que la obra y la investigación literaria queda subordinada a la biográfica. Tres son los casos más comunes de la utilización de este método: interesarse por ciertos datos de la biografía del autor que arrojan luz sobre la obra, interesarse por datos que explican la personalidad del autor o interesarse por datos que de forma general pueden ser utilizados para el estudio de la psicología de la creación artística.

Por su parte, el horizonte positivista también sostiene la utilidad del estudio biográfico, en tanto que la literatura consiste en la expresión del espíritu humano a través de los textos. También es propia del positivismo la idea de que describir un objeto es conocerlo, por lo que la lectura de los biografemas de un autor supone “comprender” su obra, aprehender y poseer en grado sumo la verdad de sus creaciones. Aún así, pese a que en los manuales de teoría literaria se advierte que el biografismo ingenuo y su ambición de llegar al “alma” del escritor parecen completamente desterrados en la actualidad (p.ej. Viñas, 2002: 329), están bastante más presentes en el proceso de canonización literaria de lo que podemos imaginar. En cualquier caso el célebre “Contra Sainte-Beuve” de Proust dejaba claro que era inoperante la identificación del “yo” personal del autor con el “yo” autor de la obra. El “yo” del escritor solo está en sus libros. La única manera de conocer ese *secretum poeticum* es por medio de la “simpatía” en sentido etimológico, cuestión sobre la que redundó Philippe Lejeune al insistir en que lo esencial no es la existencia cotidiana del escritor, su vida privada, sino el “yo” de la creación, inmediatamente público. Resulta cuestionable y del todo injustificado buscar la relación causa-efecto entre la vida privada de un escritor y su obra, que de existir quedaría las más de las veces en el ámbito de lo anecdótico. Quizá muchas veces se olvida que desde el punto de vista crítico hay siempre prioridad de la obra sobre el autor, y que el circuito de comprensión va de la obra al autor para retornar a la obra, y no del autor a la obra para retornar al autor.

El biografismo siempre ha sido una parte importante de la historia literaria, aún denostado por su subjetividad intrínseca, por el hecho de constituir una mirada externa sobre la realidad. Como aproximación extrínseca a la literatura, el formalismo del primer tercio del siglo XX menospreció su importancia como algo ajeno al núcleo cientifista del objeto literario, al estudio técnico-formal del artefacto estético, esa literariedad resbaladiza hasta ahora excesivamente lastrada de humanismo. Los nuevos críticos rebatirían la *intentional pftallacy*, en el fondo la defensa de la propiedad del sentido del texto por parte del escritor, mientras que Sklovski manifestaría de forma

epidíctica que el autor es el punto de intersección geométrico de fuerzas que operan fuera de él. El antihumanismo estructuralista, por su parte, haría el resto: Barthes profetizaría la muerte del autor, mientras que Foucault hablaba de la posibilidad de hacer una historia sin sujeto donde los vectores discursivos trazados desde el poder y el saber dinamitaran la lógica imaginaria de un sujeto burgués defensor de una igualdad teórica y una libertad abstracta. Por su parte, Derrida atacaba la psicobiografía, que intentaría apresar lo inaferrable dado que la escritura es, ante todo, la manifestación de una ausencia. Pese a todo, es un hecho de que a la teórica muerte del autor corresponde en la actualidad una curiosidad creciente por el autor de carne y hueso, por la imagen pública del escritor elevado las más de las veces a la categoría de mito. Cabe replantearse, por tanto, desde la encrucijada de la crisis discursiva actual, la licitud de esta perspectiva crítica injustamente denostada desde el inmanentismo teórico del siglo XX.

Si desde los Estudios Culturales la literatura se considera en su carácter sistémico como una entidad no autosuficiente, sino interrelacionada con múltiples factores externos, el hecho biográfico puede reconsiderarse como uno de los mismos, en la misma medida en que otros factores tradicionalmente excluidos de la visión teórica de la literatura como el género, la identidad o la raza constituyen en la actualidad categorías relevantes de alcance insospechado en la consideración de la literatura. Éste es el hilo conductor de este trabajo, mostrar en qué medida la institución literaria tiene sus propios mecanismos de funcionamiento que confieren a un autor, como es el caso que nos ocupa, la categoría de fenómeno discursivo complejo. En él la vida, la anécdota biográfica, se vuelve crucial, no por razones estrictamente literarias, sino culturales. Solo un enfoque amplio puede dar cuenta de la literatura como hecho cultural, incluso antropológico, definitorio de una colectividad. Como veremos más adelante, una biografía como la de Ian Gibson de Federico García Lorca (1998) supone el culto a una personalidad, que en una curiosa usurpación de funciones se convierte en potencial objeto de valoración estética.

Así, la biografía como interés por los datos de la vida de un escritor que arrojen luz sobre su obra literaria constituye sin ninguna duda parte de un proceso absolutamente legítimo de hermenéutica de recuperación de un autor, que pretende reconstruir el contexto original de producción de los textos. Como género historiográfico, a nadie se le oculta la importancia de una información que explica e ilustra la creación poética, de la misma manera que la ecdótica o la crítica filológico-textual contextualizaron e hicieron legibles los documentos literarios del pasado. Salvo en el malentendido productivo de

Sainte-Beuve, la crítica biográfica rigurosa va mucho más allá de constatar la relación causa-efecto entre vida privada y obra literaria. El arte nunca es completamente autoexpresión, transcripción en bruto de sentimientos y experiencias personales, ya que este material siempre se procesará de acuerdo con las reglas del arte, puesto que una creación artística nunca es un “documento” biográfico.

Por otra parte, si bien el biografismo es un ingrediente más en el macrocosmos literario, desde luego su valor exegético es impagable, así como la información que nos proporciona sobre el campo discursivo – recordemos a Bourdieu – en el que se inscribe la obra: lecturas del poeta, relaciones personales, viajes, ciudades en las que vivió... todo ello forma un material impagable para valorar la tradición de la que un escritor forma parte, el estudio de las correlaciones culturales de su tiempo que funcionan sobre la base de pertinencias recíprocas. En cualquier caso, todo esto resulta ajeno a la apreciación estética de la obra, ya que ningún suceso biográfico puede afectar a la valoración artística. La pretendida “sinceridad” de un autor es algo trivial o irrelevante en la apreciación literaria (forma parte de la sustancia, del material en bruto sin transformar) desde el carácter ficcional que define la autonomía artística, ya que solo la elaboración formal de cualquier motivo temático puede proporcionarle eficacia estética. Considerar el arte como pura y simplemente autoexpresión, transcripción de sentimientos y experiencias personales constituye una falacia romántica magníficamente rebatida desde el escepticismo contemporáneo. Solo cuando sabemos que la literatura, o la poesía es mentira, podemos escribirla de verdad. Todo procedimiento artístico subraya su carácter construido, indirecto: “el arte es la emoción revivida en tranquilidad”, decía Wordsworth. La literatura, el único ámbito cósmico del mismo tamaño que la luna, no es la transmisión transparente y directa de una vivencia, sino una técnica que asume la tradición y las convenciones literarias al uso. Como afirma Wellek, “El poema existe; las lágrimas, derramadas o no, las emociones personales, se han desvanecido y no pueden reconstruirse, ni hay por qué” (Wellek, 1953: 96).

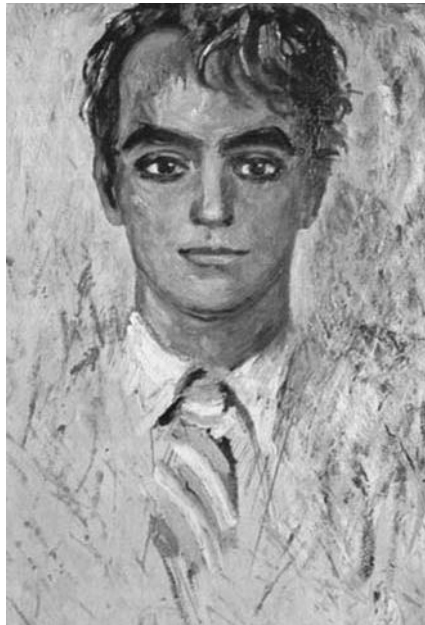
A continuación, intentaremos analizar la funcionalidad de la crítica biográfica en relación con Federico García Lorca, uno de los autores españoles contemporáneos más reconocidos e influyentes. Se intentará explicar, aún brevemente, cómo se produce la mitologización de Lorca, su proyección canónica, trascendencia estética y fetichización mercantil. Se demostrará de qué manera su vida ha cambiado la manera de leer su obra, los juicios axiológicos y el sentido de la misma. Frente a una lectura exclusivamente apreciativa o exegética de la obra lorquiana, se pretende llevar a cabo una suerte de mirada sintomáti-

ca que demuestra el funcionamiento de la literatura como mercado de valores simbólicos. Dicho de otra manera, hablaremos de Lorca a pesar de sí mismo, argumentaremos la imposibilidad de llevar a cabo una lectura “inocente” o “transparente” de su legado.

Más allá de la innegable valoración estética, en su originalidad, belleza y profundidad, de una obra trascendental, es posible realizar preguntas culturales a un texto literario, si entendemos la literatura como práctica cultural particular. Como se ha puesto de manifiesto por parte de la crítica de la recepción, los hechos literarios no existen aisladamente sino dentro de un determinado horizonte de expectativas que proyecta una serie de supuestos en relación al encuentro de los receptores con el fenómeno literario. Así ocurre con Federico García Lorca, su obra está inevitablemente mediatizada por una serie de procesos ajenos al ámbito estrictamente literario. En primer lugar, el caos de su legado, desde la desgraciada transmisión sexual de su obra debida a su temprana e inesperada desaparición, a la continua elaboración sobre poemas y libros enteros y el trasvase de los mismos hasta la pluralidad interpretativa que proyecta su obra como potencialmente indescifrable. Especialmente interesante en cuanto que aúna hipótesis de lectura diferentes y encontradas, problemas textuales, estéticas contradictorias, encontramos dos visiones opuestas sobre un mismo autor perseguido por la leyenda de su asesinato político y estigmatizado por su condición de homosexual.

Por último, hablar de Lorca supone instalarnos en una cadena hermenéutica de lujo: un ejército de críticos-Penélope teje y desteje el sentido de su obra siempre abierta, siempre inacabada. Aún cuando la tendencia más acusada de sus exegetas es la de “hacerlo visible”, analizarlo, interpretarlo y mostrar en último término el sentido final, la verdad latente de su escritura cifrada. Esto ocurrió incluso con su teatro más insondable, el borrador incompleto de ese teatro enigmático que para él prefiguró el teatro del futuro: la criptografía de *El público* incluso dio lugar a un juego espiraliforme mediante el cual se dio a conocer el análisis del drama antes que el propio manuscrito lorquiano, de forma que una lectura tan clarificadora casi obviaba la necesidad de acudir al texto original. En la actualidad, sin embargo, nuevas perspectivas críticas nos han prevenido sobre los límites de dicha interpretación, pero sobre todo los límites de la interpretación y del intento canónico y erudito de dominar el texto, vencer su resistencia aún desde la mitología personal y simbólica de la producción poética lorquiana, lo que resulta en último término en la asunción de una única verdad trascendente en la escritura susceptible de ser descubierta, un único sentido que monopoliza la hirviente multiplicidad significativa de unos textos indescifrables, polivalentes, ilimitados.





## II. MÁS ALLÁ DEL ESPEJISMO de la identidad

El biografismo está absolutamente presente en la valoración crítica de la obra de Lorca, inevitablemente se mezclan ambos discursos, de manera que sus circunstancias vitales acaban siendo una categoría literaria. De hecho los datos de su vida se han ido entretrejiendo con los de su obra hasta el punto de que son indiferenciables: insistentemente cualquier alusión a Lorca se coteja con su epistolario, conferencias, entrevistas y testimonios, cumpliendo una doble función historiográfica, acerca de la composición y circunstancias de sus escritos, y hermenéutica: explicar su sentido último. Aunque las inconsistencias se salven con alusiones al ludismo engañoso de su autor en relación con algunos episodios de su vida, el ocultismo de los momentos más privados e íntimos o la versatilidad informativa del propio autor: *Poetta en Nueva York*, un libro sincero y torrencial, escandaloso y radical como ningún otro, muestra una ciudad que apenas se reconoce en la ciudad descrita en sus cartas. La performatividad de su discurso es cambiante en función del interlocutor al que se dirige. Por lo demás, estas publicaciones se han beneficiado de la revalorización del individualismo, la preferencia del historiador moderno por el sujeto literario. De hecho, la actual euforia editorial sobre escritura subjetiva en general consiste en el gusto del lector por sumergirse en la ilusión de realidad que ofrece al texto un referente histórico, cansado ya de la artificialidad que la metaliteratura imprime al hecho literario.

La mayoría de los testimonios sobre la vida del poeta provienen de amigos, conocidos y testigos presenciales de su vida (Soria, 1998b: 227-242). Excepcional resulta la de su hermano, Francisco García Lorca, y en la misma línea intimista sobre su infancia y juventud la del periodista granadino José Mora Guarnido, más testimonio de los años de iniciación que relato biográfico tradicional. Conocer al personaje y el entusiasmo que le procura da al discurso de este último un tono más creativo y menos referencial. En este caso la cercanía y la amistad con el poeta transforma el sujeto biográfico en la versión mitológica del personaje. El diario del diplomático chileno Carlos Moya Lynch dará cuenta de sus andanzas por Madrid, información complementada por el libro de Marcelle Auclair que visitó España entre 1933 y 1936, *Enfances ett mortt de García Lorca*. No cabe duda, sin embargo, de que el gran biógrafo sobre Federico García Lorca es Ian Gibson, que publicó inicialmente una monografía imprescindible sobre la muerte del poeta titulada *La represión nacionalista en Granada y la muerte de García Lorca* (1971). El enigmático asesinato se reconstruía por primera vez con enorme rigor como ejecución ordenada por el poder usurpado a la legitimidad republicana frente a la cínica propaganda del Régimen que había considerado su muerte un hecho fortuito o privado, o que había defendido la inverosímil hipótesis de que, como sostenía Jean-Louis Schonberg, se debía a un ajuste de cuentas entre homosexuales.

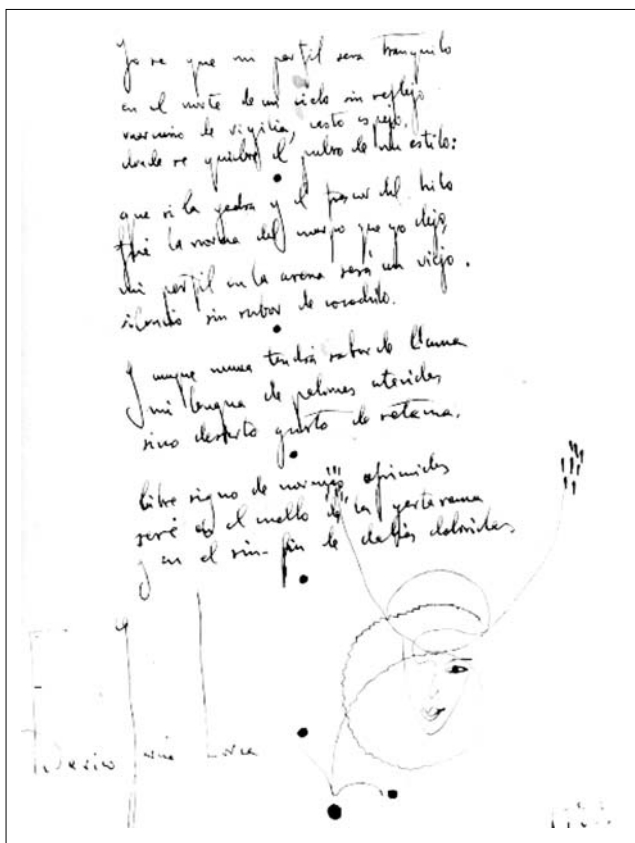
En cualquier caso, su investigaciones biográficas posteriores culminarían en el año de su centenario con un título tan rimbombante y excesivo como *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca (1898-1936)*, donde el positivismo inequívoco de los hechos se relativiza en ocasiones desde la interpretación subjetiva del historiador. Se trata de una obra que responde a una concepción tradicional o romántica del género biográfico, según la cual se describe el encuentro espiritual entre un historiador-biógrafo y un lector privilegiado que “capta” las intenciones del primero, lo “comprende” y se “identifica” con él en una suerte de diálogo intersubjetivo, aplicando unas pseudohipótesis científicas en la exhaustividad de los datos recabados y la interpretación de los mismos. En este caso, en un proceso de descontextualización que resulta paradójico frente a sus primeras investigaciones, el autor se centra desde el principio en dos temas hasta ahora supuestamente descuidados en la biografía del poeta, la homosexualidad y la revolución -heterodoxia sexual y social-. De hecho, la mayoría de los investigadores lorquianos han cuestionado la licitud de esta, por otra parte, minuciosa reconstrucción de la vida de García Lorca. Como pone de manifiesto Andrés Soria (1998b: 241-2):

...la paradoja estriba en que la biografía de un artista es una investigación sobre un delicado, múltiple, complejo proceso de invención y creación. Y en

esa dirección, el ‘magnus opum’ de Gibson, reeditado en 1998 con el título (tan elocuente, en sus intenciones, como el de 1971) de *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca* (1898-1936) adolece de cierta endeblez epistemológica e interpretativa.

A este respecto, Luis Fernández Cifuentes (1988) ya había demostrado que en el fondo se trataba de un intento espúreo de simplificar la vida de un poeta desde determinadas claves o tópicos al uso, como la “frustración sexual” y la “heterodoxia”. El proceso de lectura ontológica que ha caracterizado el estudio de su producción literaria se invierte para alcanzar su propia vida. Parecería este uno de esos casos en los que la biografía es una extensión del elogio, del panegírico o del discurso laudatorio: el biógrafo tiende a acentuar los rasgos favorables a su intención, y, al emitir juicios de valor explícitos, es lícito sospechar que la reconstrucción de la vida del personaje ha sido en cierta medida “distorsionada”. Quizá por ello las monografías de Gibson superan el concepto de “biografía”, en tanto que no son puramente informativas, ya que este género de paisaje brumoso a horcajadas entre la historia y la literatura tiene la finalidad última de entender una vida, y hace uso a discreción de métodos diferentes de carácter psicológico o psicoanalítico para adueñarse de su secreto. Lo que tradicionalmente era entendido como “estricta representación de una vida” ahora se convierte en descripción de una individualidad, llegando incluso en algún momento, desde el contenido inferido de los hechos históricos, a conertirse en una suerte de “novelización” inconsciente del individuo. En cierto modo viene así a cumplir las directrices de la biografía moderna “fórmula de acceso a la verdad mediante la ficción, sería entendida en la medida que se acepte la construcción artística como medio de conocimiento” (Molero de la Iglesia, 1998: 526). Como ejemplo de esta lectura “tendenciosa”, podemos por ejemplo mencionar la descripción de García Lorca, según la tesis del psicoanalista Emilio Valdivieso, como “niño abandonico”, es decir, como víctima de de la frialdad de carácter y distancia materna, que tanto repercutiría en el bienestar emocional de un niño hipersensible lastarado por la “ansiedad de la separación” (Gibson, 1998: 25).

Del mismo modo, Gibson explica la vivencia lorquiana del *crack* de Nueva York como causa de su aproximación a “un análisis marxista de la condición humana” o restringe la polivalencia significativa de un proyecto cinematográfico como *Viaje a la luna* como expresión del sentimiento del andaluz de “aniquilación sexual”. No extraña por tanto que en la película *Muerte en Granada*, basada en los libros de Ian Gibson, esta misión redentora se sancione en cuanto que el héroe no es ya el poeta sino el biógrafo empeñado en averiguar la verdad circunstancial de la muerte el poeta que pagará caro su atrevimiento (en realidad, se trataba de una dramatización del trabajo investigador de Agustín Penón, predecesor e importante fuente de inspiración de Gibson).



### III. EL MITO Lorca

Lorca fue muy célebre en su tiempo, dado su extraordinario talento artístico y su carácter extrovertido y jovial. Los retratos de sus amigos – Cernuda, Buñuel, Dalí, Alberti – cuando recitaba sus versos, leía alguna composición o tocaba alguna pieza al piano, redundan en la imagen del poeta como alguien magnético, brillante y encantador, además de que él mismo fue el primero en contribuir al proceso de mitologización biográfica, creándose su propia aura o máscara legendaria. Se le ha considerado “icono andaluz” – su irreconciliable enemigo Borges lo calificaba como “andaluz profesional” (cit. en Gibson, 1998: 440) – desde el mito de la gitanería, el folklore, el duende y poeta nacional: Lorca como esencia de España (Neruda), español hasta la exageración (Cernuda) y corporeización de lo hispánico (Johnston), hasta cierto punto extendiendo el tópico central de nuestra cultura basado en el folklorismo. Incluso se le ha considerado representante de la panhispanidad, habida cuenta de sus visitas y lazos de amistad con los países de América Latina (véase Delgado, María, 2008: 10-33).

Por otro lado, su estancia en la Residencia de Estudiantes (1919-1936), emblema de la España progresista, le permitió relacionarse con las figuras más importantes de la intelectualidad literaria y cultural del momento (incluyendo a personalidades como el Premio Nobel Vicente Aleixandre, el pintor José Moreno Villa, el poeta José María Hinojosa, el director del Teatro Eslava Juan Ramón Gómez de la Serna, el neurólogo merecedor del Nobel Ramón y Cajal, el también Nobel Severo Ochoa, el profesor de fisiología que luego sería Primer Ministro de la República, Juan Negrín o el poeta Juan Ramón Jiménez. Aunque lo más llamativo y sorprendente fue ese eje emblemático Buñuel-Dalí-Lorca que extendió el Surrealismo como avanzada cultural del momento. La relación Lorca-Dalí, impregnada de connotaciones homoeróticas, fue fecunda en lo personal y en lo artístico, así como la presencia de Buñuel siempre supuso un desequilibrio que alcanzaría la forma definitiva en el cortometraje de Dalí y Buñuel dedicado malévolamente a su amigo, *El perro andaluz*. Además, en la década de los veinte, entre Lorca, Buñuel y Dalí existió un fuerte grado de contaminación de las prácticas artísticas que responden a casi un único programa estético. Tras la publicación de *Romancero gitano*, *bestseller* fulminante, Federico obtiene fama y reconocimiento, salvo por parte de sus amigos íntimos, Dalí – “el día que pierdas el miedo, te cagues en los Salinas, abandones la Rima, en fin el arte como se entiende entre los puercos, arás cosas divertidas, orripilantes, crispadas, poéticas como ningún poeta ha realizado”- y Luis Buñuel, quien desde su característica homofobia lo calificó como “poesía pura que gusta a los poetas maricones y cernudos de Sevilla” (cit. en García Pintado, 1987: 7).

Podemos conjeturar, por tanto, que desde la afinidad hacia los presupuestos de los surrealistas españoles y la intransigencia iconoclasta, Federico García Lorca dará un giro insospechado a su poética justo en el viaje a Nueva York, viaje creativo que compagina la experiencia en directo del *crack* de la bolsa neoyorkina con su época creativa más fértil, vigorosa y equívoca (la de *Poeta en Nueva York*, *El Público*, *Así que pasen cinco años*, *Comedia sin título*). Desde luego la influencia de Dalí y Buñuel será clave en el giro hacia la experimentación que se observa en el final de la producción literaria lorquiana, que denominará “su nueva manera espiritualista”, la escritura de una “poesía de abrirse las venas” y “evadida de la realidad” (García Lorca, 1954: 951-962). Por otra parte, su producción inédita, su poesía neoyorkina y teatro imposible, o los *Sonnetos del amor oscuro*, a su vez pusieron de manifiesto la existencia de un Lorca desconocido, maldito, impronunciable e irredento, alejado de neopopulismo y gitanería. Encarna Valero (2005: 111-136) califica este suceso como acercamiento a la inquietante categoría de lo siniestro según el célebre

ensayo de Freud, categoría intermedia entre el ámbito tradicional de lo sublime y lo grotesco.

Su mesianismo, por lo demás, ha alcanzado también a su condición sexual. Mientras estudios tempranos notablemente evitarían referencias a la homosexualidad (Mora Guarido, 1958; Río 1952), las lecturas subculturales han reivindicado a Lorca como exponente de dicha cultura desde parámetros absolutamente ajenos al autor. Feal Deibe (1981) o Huélamo Kosma (1989) han proporcionado lecturas psicoanalíticas de su obra, mientras que la evocación repetida de sus tratamientos progresistas de género y sexualidad son indicativos de su contemporaneidad. De nuevo, la lectura tendenciosa de la obra lorquiana supone un acto simplista de falsificación crítica, independientemente de que este tema admita planteamientos más serios. Como señalaba Foucault, la homosexualidad es uno de los espacios modelos de la exclusión y la diferencia junto al espacio de la locura.

También ha sido tildado de poeta social, con obras clave para discernir la sociedad en la que vivía y trabajaba, además de que Federico siempre ha sido considerado un mártir de la izquierda, con notorias manifestaciones a favor del liberalismo de la II República. Mientras Buñuel manifestaba que él no estaba muy interesado en política y Dalí reforzaba este punto de vista llámándolo por esencia “la persona más apolítica de la tierra”, su asesinato y afiliación a la agenda cultural republicana lo han proyectado como emblema de la causa frentepopulista. Durante la Guerra Civil, los milicianos ignorantes memorizaban sus baladas y canciones convirtiéndolos en himnos políticos. De hecho participó activamente en el discurso democratizador de la cultura con *La Barraca*, su proyecto de teatro itinerante por toda la geografía española, que se proponía divulgar a los clásicos. La asociación de Lorca con la izquierda pudo atestigüarse de muchas maneras, como la participación en manifestaciones en defensa de los mineros o representaciones teatrales en beneficio de los presos, o la firma de un manifiesto a favor del Frente Popular en el periódico comunista Mundo Obrero. Pero la ambigüedad sigue latente: unas manifestaciones inéditas de Luis Rosales, que han levantado ampollas, lo describían como “defensor de una dictadura” (Tapia, Juan Luis, 2010).

En cualquier caso, la dimensión mítica de Lorca se acabaría de fraguar a partir de una muerte envuelta en misterio. Asesinado por las tropas fascistas poco después del alzamiento militar de 1936 que provocó durante tres años la Guerra Civil en España, su nombre permaneció como potente símbolo de una era liberal brutalmente abortada por la alianza ilegítima de fuerzas de la derecha. De hecho, esta encrucijada alcanza hasta hoy, puesto que su asesinato traiciona los intentos de la nación de enterrar las cicatrices del conflicto fratricida. Per-

manece como repetida imagen proyectada de la necesidad de exorcizar el pasado e intentar de alguna forma ajustar cuentas con lo que se ha denominado el holocausto español.

No es de extrañar, por tanto, que el legado lorquiano haya adquirido unas connotaciones trascendentes y singulares en la España de la Transición y de la normalización democrática. De hecho, la obra de Lorca ha estado marcada por la presencia de tres efémerides conmemorativas en la España postfranquista. Así, en 1986 se conmemoró el asesinato del poeta en una amplia serie de actividades académicas e institucionales que dieron lugar a un numeroso catálogo de literatura crítica. Era un momento de relativa avidez y entusiasmo por la escritura lorquiana, solo publicada parcialmente, después de los cincuenta años transcurridos tras el oneroso asesinato. Ediciones de textos inéditos provocaban un auténtico “descubrimiento” de otro Lorca más allá del populismo y folklore, además de que las múltiples y novedosas formas de leer todos los textos desde insospechadas metodologías críticas suponía una canonización del poeta sin precedentes. Nadie dudaba de que se trataba de un terreno abonado y aún había mucho que hacer. Se trataba de dinamitar la oposición entre un “Lorca de la luz” y un “Lorca de las tinieblas” .

Seis años más tarde, en 1992, se celebró con entusiasmo el cincuentenario de la edición de *Poetta en Nueva York*, el gran poemario póstumo de Lorca, el de mayor calidad y envergadura, el más difícil, críptico y rupturista en relación con su obra anterior, y según su espléndido exégeta Miguel García-Posada “quizá el único libro proteiforme de la historia universal de la poesía” (1974: 22). El centenario de su nacimiento, 1998, como no podía ser menos, supuso otro enclave trascendental en la apoteosis académica e institucional del mito Lorca, ya constituido indiscutiblemente como “clásico moderno”. Precisamente el momento en el que uno de los mayores expertos en la obra lorquiana, Luis Fernández Cifuentes, observaría cierto “agotamiento”, desde la hipótesis de que el exceso de todo el creciente corpus bibliográfico acerca de este autor llegaba a ser menos productivo como estudio de la obra de Lorca que como testimonio o síntoma de los tiempos, basándose en la sospecha de que “domina así en el corpus crítico sobre la obra de García Lorca un vocabulario adoptado y adaptado menos de la filosofía que de la antropología social, con términos como mito, rito, misterio, magia, arquetipo, primitivo, primario, cósmico, etc, etc” (1998: 227). Por lo demás, advertía cómo la crítica tradicional “constructiva, ordenadora, monumental” se había visto asaltada, desde la producción inédita del poeta y las nuevas coordenadas críticas, por una nueva perspectiva que ahondaba en lo “indecible, en lo imposible de dismantelar con algún grado de certeza”.

En efecto, la mayoría de los trabajos de Lorca se resuelven en esta contradicción. Curiosamente, tanto los críticos más conservadores, como los más formalistas y los más radicales encontraron un mismo punto de fuga: el carácter inagotable e impenetrable de gran parte de la obra de Lorca, su naturaleza en último término indescifrable (misterio, duende). Frente a la falacia de las conclusiones totalizadoras, Lorca pervivía esencializado en el misterio, y hallaba en su enigmática muerte su mejor metáfora. Pese a los intentos de dominar su discurso hermético o semi-hermético en lecturas metafóricas y legibles, Lorca siempre escapaba al sentido, sobre todo en las obras más autorreferenciales. Si su obra críptica era autobiográfica, conocer su vida sería la clave para desentrañar las máscaras metafóricas del poeta. En un movimiento que hemos visto con anterioridad, el enigma de su poética se dinamita en la perspectiva difusa, igualmente inaprehensible, de su propia vida.

Ésta fue la premisa que marcó su centenario: acercarse al “verdadero Lorca”, al “espíritu de Lorca”. En palabras de Monegal, se trataba de resucitar fantásmicamente la exégesis animista, en la medida en que se seguía pensando que Lorca había sido malentendido, demasiado atado a los estereotipos dominantes que han falseado su imagen. La crítica se supedita al afán biográfico que busca una verdad en la personalidad del autor más allá de la muerte, un vicio necrófilo al que se opone “la práctica de la autopsia, la disección y la exploración del cuerpo del texto como metodología científica de conocimiento” (Monegal, 1998: 62). Lo curioso es que estos dos modelos contrapuestos en relación al autor y a su obra – conocer al autor para entender su obra o desentrañar los textos para acceder al autor – se producen en función de la muerte en un proceso hermenéutico paralelo. Cabe afirmar que la muerte forma parte del horizonte de expectativas de la obra de Lorca en la medida en que atiende al lugar del sentido irrecuperable (manuscritos inéditos inconclusos, textos desperdigados o encomendados a amigos, versiones diferentes) y cierra del círculo mitológico en torno al autor en un asesinato secreto y cobarde lleno de incógnitas.

Es ya un lugar común referirse a los versos premonitorios, a los detalles de su escritura que pudiesen anticipar su desgraciado final. Podemos mencionar, entre otros, ya que tenemos numerosas referencias al respecto, el poema “Fábula y rueda de los tres amigos”, en *Poetta en Nueva York*: “Cuando se hundieron las formas puras / bajo el cri cri de las margaritas, / comprendí que me habían asesinado. / Recorrieron los cafés y los cementerios y las iglesias, / abrieron los toneles y los armarios, / destrozaron tres esqueletos para arrancar sus dientes de oro. / Ya no me encontraron. / ¿No me encontraron? No. No me encontraron. / Pero se supo que la sexta luna huyó torrente arriba, /y que el



mar recordó ¡de pronto! / los nombres de todos sus ahogados, o en la breve composición “Canción de la muerte pequeña”: “Me encontré con la muerte. / Prado mortal de tierra”. Igualmente su drama Así que pasen cinco años se escribió justamente un quinquenio antes de su muerte...

La muerte de Lorca afecta a cómo nos acercamos a Lorca, a cómo lo leemos, aunque se trata de una pulsión no espontánea, proyección del lector:

“El mito de la muerte, al igual que el de la gitanería...no lo puede tratar de hecho sino los relatos explicativos, elevados al rasgo de clave, mediante los que se orienta la lectura, forma parte del horizonte de expectativas que rigiere la recepción de la obra de Lorca [...] La muerte acaba jugando un papel en nuestras preguntas acerca del sentido de los textos de la misma manera que juega un papel en nuestras preguntas acerca del sentido de la vida. Justamente una de las convenciones de la biografía es que el sentido de una vida se hace desde la muerte, desde su conclusión. Desde este punto de vista, tiene su lógica el que Gibson investigara la muerte de Lorca antes de narrar su biografía” (Monegal, 1998: 64).

También es muy conocida la opinión de Lorca de que la publicación de sus poemas era una forma de muerte. Precisamente el sentido que discierne Monegal, al referirse a la célebre locución de *El Público*, “la verdad de las sepulturas” como doble muerte, la del autor y la de la escritura como clave de la proyección crítica lorquiana. El absurdo de una muerte política se complementa con la conciencia de que búsqueda de la verdad es del todo infructuosa. Así pues, el misterio de su producción es irresoluble, dado que reside en la misma literalidad de la escritura. La verdad de las sepulturas es imposible de profanar y la metáfora hace referencia no a un “cuerpo” o “espíritu”, sino al hueco, a la ausencia, al vacío: “el sentido se instala en la brecha de la discursividad, en un vacío de referencialidad que es contrarrestado por la capacidad poética, es decir, productiva del propio lenguaje”. Escapa tanto al sujeto como al destinatario, convirtiéndose en una presencia textual. Frente al espiritismo y la disección, dice Monegal, se impone una nueva modalidad de lectura, basada en la elegía, “discurso de duelo por una pérdida una pregunta acerca del sentido en la medida en que se trata de un sentido determinado por la muerte”.

En la actualidad, el espectro de García Lorca continua acechando nuestra de psique de manera simbólica y literal (Montero Barrado, 2010). Su enterramiento en una fosa común en un lugar anónimo del noroeste de Granada lo convierte en un potente símbolo de los más de 30.000 cadáveres de la Guerra Civil que descansan en lugares anónimos. Durante el año 2000, la Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica, respaldada por el gobierno de José Luis Rodríguez Zapatero, ha abanderado la exhumación de

cientos de cadáveres de la guerra y la postguerra como proyecto legítimo de justicia histórica. En el caso de Lorca, las aspiraciones de las familias de aquéllos enterrados con él inició un proceso sin precedentes al que la familia Lorca no pudo poner coto. Mientras que la Fundación García Lorca presidida por su sobrina Laura García Lorca de los Ríos, pedía que sus restos descansaran en paz, el historiador Ian Gibson – respaldado por sus indagaciones acerca de la muerte y amplio conocimiento de la biografía de Federico- defendió la búsqueda del cadáver para confirmar el lugar del asesinato y verificar detalles del mismo. La legítima recuperación de la memoria – la necesidad psicológica de suturar la herida de un presente irreversiblemente incompleto- acabó sin embargo en una aguda controversia para algunos (que aludían a intereses inmobiliarios de fondo) y en un circo mediático para otros. Desafortunadamente y pese a las expectativas creadas, en las excavaciones de 2009 no se descubrieron los restos de García Lorca ni de las personas que lo acompañaron en su fusilamiento. Sin necesidad de fantasmáticos desenterramientos, la existencia de una fosa común con cuerpos anónimos continúa siendo el único homenaje lícito a la memoria del espeluznante pasado.



## IV. ¿HERMENÉUTICA DE RECUPERACIÓN o sintomática?

Frente a la hermenéutica de la recuperación del sentido originario de los textos, existe también una hermenéutica de la sospecha, que busca expresar los supuestos ocultos en que se fundamenta un texto (políticos, sexuales, filosóficos o lingüísticos). El problema estriba en ir más allá del texto y negar su especificidad, en convertir la interpretación del texto en símbolo de algo no textual –vida psíquica del autor, tensiones sociales, homofobia– aún cuando si se centra en la práctica cultural en que se engloba la obra, puede ser valiosa. Por ejemplo, la crítica se ha empeñado en construir a Lorca como sujeto homosexual. Ello no significa que la homosexualidad no ha sido una cuestión clave para interpretar la poesía lorquiana, que lo es, a la vez que un rasgo biográfico incómodo para el oficialismo cultural, pero desde luego no “define” a Lorca ni es la única. Pese a todo, usaremos este concepto como uno de los más productivos en relación con la crítica biográfica existente sobre el poeta, dado que el hecho de la homosexualidad del autor ha afectado la supervivencia de parte de su producción poética, ha distorsionado la lectura e interpretación de parte de la existente, y, por otra parte, constituye un excelente ejemplo de la manera en que el biografismo crítico puede usar la anécdota vital o las vivencias de un autor de forma pertinente o no en la exégesis adecuada de su producción, además de cómo motivo trascendente en la psicología del acto creador, por ejemplo desde la metodología crítica psicoanalítica.

Podemos empezar advirtiendo cómo, incluso en la actualidad, esta cuestión ha incidido en una estrategia política desculpabilizadora que pretende neutralizar las ominosas circunstancias políticas del asesinato, sosteniendo que Lorca fue asesinado por su condición sexual. Cuenta Marcelle Auclair que, poco después de la ejecución de Federico García Lorca, los diarios se hicieron eco de la noticia aludiendo a la “dudosa” sexualidad del poeta (1968: 417). Tampoco faltan detalles escabrosos al respecto: en el cautiverio, según el testimonio de Andrés Sorel (1977: 203), sufrió el escarnio por parte de sus captores: “Sí, le torturaron, sobre todo en el culo; le llamaban maricón, y ahí le golpearon. Apenas si podía andar”. La ejecución fue llevada a cabo por el falangista J. L. Trescastro, que se vanagloriaba de “haberle dado a Lorca un tiro en el culo por maricón”.

Se impuso entonces la versión oficial de la muerte de García Lorca atribuida a la intolerancia de la sociedad granadina por su condición de famoso y homosexual. Obviamente, si bien su homosexualidad fue uno de los motivos que empujaron a torturarlo y matarlo, no se pueden negar las connotaciones

políticas del asesinato. Por otra parte, la cesura creativa que desencadenó su obra más rupturista (*Poetta en Nueva York* y *El Público*), siempre se ha relacionado con la influencia de un abandono sentimental. Con motivo de la aparición de *Poetta en Nueva York* informa Juan Larrea desde México de la evidencia después repetida hasta la saciedad de que ese libro correspondía a conflicto íntimo propiciado por su inadaptación social ante lo que la sociedad consideraba anormalidad congénita, una anomalía sexual repulsiva. Sorprende la actitud abierta de este testimonio en contradicción con el oscurantismo, vacilaciones y ocultamientos con que esta cuestión se trató por parte de sus amigos y conocidos. La tendencia generalizada era la de destruir datos y documentos “comprometedores” o incompatibles con la cultura establecida. La imagen de Lorca que interesaba era la de un Lorca encantador, siempre alegre y sonriente, aunque obviamente ésta era una imagen distorsionada de la realidad.

Ángel Sahuquillo ha recorrido minuciosamente la historia de silencios y distorsiones, el falseamiento del legado lorquiano, en aras de su “normalización” social, precisamente por los integrantes de su círculo social más íntimo (1986). Por poner solo un ejemplo de la manera en que eso ha afectado a la supervivencia de la producción de Lorca, podemos mencionar el hecho de D.M. Loynaz rompió y tiró a la papelera uno de los manuscritos de *El Público*, porque la obra le había parecido absurda y escandalosa (Auclair, 1968: 455). Por su parte, Philip Cummings se deshizo de un manuscrito de cincuenta y tres páginas, acción que justificaba (obsérvese la tendenciosidad del argumento) “tanto por Federico como por todos los que le quisimos era preferible que todo se destruyese”. *La bola negra*, manuscrito desaparecido o destruido mostraba el problema de la represión sexual sobre los homosexuales, igual que *La destrucción de Sodoma*, otro texto del que nada se sabe, salvo su tema.

Cartas inéditas guardadas celosamente por sus amigos como Martínez Nadal, o censuradas, como las del epistolario Lorca-Dalí, inciden sobre esta nube de humo crítica. En cambio, documentos como *FGL, L'fomme, l'oeuvre* (1956) romperían la inercia al uso. Jean-Louis Schoenberg hace en él una interpretación homosexual de la obra de Lorca y gran parte de los hechos acaecidos en su vida (algo usual en los relatos biográficos en uso hasta la fecha). Independientemente de su anacronismo militante en ocasiones, fue ferozmente atacado. Se denunciaba desde su “obsesión sexual” hasta su metodología crítica freudiana, se menospreciaba su trabajo como afán de notoriedad. José Mora Guarnido lo calificó de “perro”, en recuerdo de “la desgracia – no otra cosa que la desgracia – de una vital e irresistible tendencia a la inversión sexual” (1958: 229).

En 1966 aparece en Minnesota una tesis doctoral donde se habla abiertamente de la homosexualidad de Lorca, *Erotic Frustration and its Consequences: tftfe Drama of Federico García Lorca*, y alude a las únicas escenas conocidas de un drama hasta ahora inédito de *El Público*. Esta tendencia se incrementó en la década de los setenta, especialmente en la contribución de la aplicación sistemática del psicoanálisis freudiano a la elucidación de la obra de Lorca por parte de Carlos Feal. La tibia interpretación de Martínez Nadal de *El Público* (1970) publicada como pusimos de manifiesto antes que el propio drama en 1978, dio pie a críticos relevantes para desenmascarar el estado de la cuestión, denunciando el “convencionalismo ético inmovilista y regresivo” de Martínez Nadal, la aberración de ocultar el tema de la homosexualidad como clave interpretativa para entender correctamente la obra lorquiana. Francisco Umbral afirma con perspicacia que el ocultamiento de Martínez Nadal “está aplicando juicios morales a la obra maravillosamente amoral de Federico García Lorca” (Francisco Umbral, 1975: 45). Otro crítico igualmente prestigioso, Miguel García-Posada, el intérprete más prestigioso de *Poeta en Nueva York*, escribe en *El País* con motivo de la publicación privada de los *Sonettos del amor oscuro* (1984), que el tema de la homosexualidad se ha tratado de forma tendenciosa y vulgar, y que un concepto como el de “amor oscuro” “no puede dejarse en manos de exégesis virulentas”.

Excedería los objetivos del presente artículo analizar pormenorizadamente la manera en que la homosexualidad ha contribuido a explicar el universo creativo lorquiano, aunque hoy en día resulta inviable estudiar seriamente su producción poética y teatral sin aludir a esta cuestión. Por mencionar algunos ejemplos indiscutibles, podemos esgrimir la revitalización del mito platónico del andrógino que actualiza Lorca en *Poeta en Nueva York* (según el cual los hombres se dividen en dos mitades: una mitad, o un tipo de mitad, que busca su complemento en la mujer, y la otra mitad, o el otro tipo de mitad, que necesita complementarse con el amor de otro hombre). En esta obra es el yo poético de Lorca quien acusa, y lo escupe a la cara a toda la gente que margina o ignora, a “la otra mitad”, más adelante dirá, “irredimible”, esa otra mitad que, según el poeta “me escucha”, un mundo de marginalidad donde desde luego está inscrito el mundo de la sexualidad heterodoxa: “Yo denuncio a toda la gente/ que ignora la otra mitad/la mitad irredimible/ (...) Os escupo en la cara” (1954: 517).

En la obra antes mencionada se extiende esta problemática, por ejemplo, a la simbología fálica de cabezas y cuellos, así como de las acciones de morder y degollar. La degollación funciona como símbolo de la penetración sexual – en la tradición clásica, degollar es utilizado como símbolo inequívoco de

“desvirgar” – mientras que en el mundo poético lorquiano parece haber preferencia por degollar a hombres en general y a marineros en particular. En sus textos en prosa recrea numerosas degollaciones, como la *Degollación del Bautista*, en la que el “cuchillo” del degollador entra en el sitio donde acaba el “cuello” (“donde el cuerpo se desmaya”, siendo cuello un ambiguo símbolo sexual con connotaciones fálicas y también referente a los órganos sexuales femeninos, como el “cuello del útero”).

En el caso de *El Público* – drama sobre la accidentalidad del amor y la necesidad de defender un nuevo discurso sobre la sexualidad y el teatro que supusiera un desafío a los convencionalismos sociales – la representación de *Romeo y Julieta* interpretada por un actor y una actriz principal que resultan ser dos hombres (el escándalo de la referencia metateatral en la interpretación de *El Público* tiene lugar al descubrir que “Romeo es un hombre de 30 años y Julieta un muchacho de quince”), muestra también la analogía o la asociación entre el beso amoroso y el degüello: “Si me besas, yo abriré la boca para clavarte después tu espada en el cuello”.

En cambio, resulta cuestionable una lectura “sintomática” de la cuestión que restringe toda su poética a una cuestión de identidad sexual. Es el caso de Francisco Umbral (1075: 10 y ss.) quien, bastante provocativo, habla de los “enmascaramientos sexuales” de Lorca, esgrimiendo como argumento e hecho de que Lorca describe a la mujer por su cuerpo y no por su rostro, lo que le hace sospechar que estar mujeres son en realidad “hombres enmascarados en formas femeninas”. Todo el teatro de Lorca consistiría así en un largo quejido sexual, la búsqueda de lo masculino vital, incluso en el caso de *Yerma*, expresión de un conflicto sexual en cierto modo trasunto de la esterilidad forzosa a que inevitablemente condenaba al poeta su condición homosexual. Ni qué decir tiene que la arrogancia y reduccionismo de esta perspectiva es difícilmente sostenible y la ecuación a que da lugar, como mínimo, peligrosa.

En suma, la actitud de biógrafos y críticos sobre la homosexualidad es ahora indispensable aunque no única para entender la obra póstuma de Lorca, un Lorca transgresor e incisivo que hasta hace relativamente poco se nos ha escamoteado. En lo que se refiere a *Poeta en Nueva York* y *El Público*, la explicitud del tema no admite controversia alguna. Por otra parte, es ya un lugar común asumir la cesura creativa en la obra de Lorca a partir de estas obras. Dado el aspecto transgresor de la nueva poética respecto a la estética convencional del momento, el propio autor se vió en la necesidad de dar una serie de conferencias explicando el contenido de Poeta en Nueva York, mientras que calificaba su obra de *El Público* como “irrepresentable”.

En cualquier caso, el exhaustivo análisis crítico de las mismas ha enfatizado el hecho de que ambas parecen estar construidas sobre una estructura radial, donde todo tiende a confluír en la interioridad del protagonista. No parece casual que coincida con la época de la mayor parte de los autorretratos de sus dibujos. Quizá por ello el autor había admitido que el poemario debía titularse “Nueva York en un poeta”, así como la trascendencia de un conflicto dramático que rompía con la tradicional ficción dramática. De hecho, así lo manifiesta en su célebre afirmación “para demostrar mi personalidad y tener derecho al respeto, yo he hecho otras cosas, en estas comedias imposibles está mi verdadero propósito” (1954: 671-676). Dichas obras son sin duda las más condicionadas biográficamente en la hermenéusis del proceso de ficcionalización de temas capitales como la injusticia social, la homosexualidad y la pérdida de la fe religiosa. Resulta excepcional la contribución de autores como Darío Villanueva que entienden el poemario como écfrasis neoyorkina. Es innegable, por otra parte, que *Poeta en Nueva York* muestra un vínculo indudable entre el autor y una concreta realidad histórica y geofísica, es decir, en el poemario, el plano intimista se dilata para abarcar la universalidad. Muchos de esos poemas suponen explicar el sufrimiento y el vacío espiritual en la jungla moderna y desproporcionada que significa Nueva York, sociedad deshumanizada y artificial que rompe el equilibrio entre lo humano y lo natural donde el poeta asocia la sexualidad perversa de los “maricas de las ciudades” (véase la “Oda a Walt Whitman”, 1954: 528) con el desorden social.

Irremediabilmente, también, la muerte ha mediatizado la transmisión textual del legado lorquiano: la recuperación de los inéditos lorquianos, la salida a la luz de su producción última, como los *Sonettos del amor oscuro* (1984) se ha visto mediatizada por los acontecimientos de su muerte, que han dado un protagonismo inusitado a los depositarios de los manuscritos. Aún queriendo huir del biografismo acabamos topándonos con él: las versiones originales se han publicado desde el interdicto de aquéllos a quienes se les habían confiado – proceso de transformación póstuma de los textos en “obras” –, reconstruyendo un trabajo inacabado de forma espúrea. De hecho estas versiones se han cuestionado ampliamente por la crítica en lo cuanto que han distorsionado ecdóticamente el original, o en cuanto que se ha “dirigido” su interpretación en un sentido determinado, aunque fuese desde el conocimiento personal del autor, como ocurre con Rafael Martínez Nadal y su interpretación de *El Público* (1970). Y sin embargo se da la fascinante paradoja de que es este Lorca último hermético el que prefigura la dirección de su trayectoria poética interrumpida trágicamente.



## V. EL POETA como simulacro

La canonización de Lorca comenzó como consecuencia inmediata de su muerte. Así por ejemplo, el Nobel Pablo Neruda escribe en sus memorias: “la tierra española, que cambió mi poesía, empezó para mí con la desaparición de un poeta”). El posicionamiento de Lorca como parte de una élite intelectual llevada al sacrificio, lo adentra, dice María Delgado, en “the emotionally charged terrain of martyrdom” (2008: 175). Como pone de manifiesto Jesús Montero:

La literatura ha dejado reflejado a través de poemas memorables las muestras de dolor y condena por su muerte. Así lo hicieron en su momento Antonio Machado (*Muerto cayó Federico / -sangre en la frente y plomo en las entrañas- / ... Que fue en Granada el crimen / sabed -¡pobre Granada!-, en su Granada*), Rafael Alberti (*No tuviste tu muerte, la que a tti te tocaba*), Miguel Hernández (*¡Qué sencilla es la muerte: qué sencilla, / pero qué injustamente arrebataada!*), Pablo Neruda (“*Federico, te acuerdas / debajo de la ttierra, / te acuerdas de mi casa con balcones en donde / la flor de Junio afoogaba flores en tu boca?*”), Luis Cernuda (*Por esto te mataron, porque eras / verdor en nuestra ttierra árida / y azul en nuesttro oscuro aire*), Emilio Prados (*¿En dónde está Federico? / Sólo responde el silencio: / un temor se va agrandando, / temor que encoge los pecftos*), Pedro Salinas (*Mattaron a un ruiseñor / ttan sólo porque canttaba*), Pedro Garfias (*También yo quiero ftablar tte, Federico / con esa ruda voz que aftora me brotta / del mar de mi gargantta*), Nicolás Guillén (*Salió el domingo, de nocte, / salió el*



*domingo, y no vuelve. / Llevaba en la mano un lirio, / llevaba en los ojos fiebre; / el lirio se tornó sangre, la sangre tornóse muerte*), entre otros.

También poetas de otras nacionalidades se han inspirado en él como por ejemplo como demuestra Jiménez Hefferman (1998) en lo que denomina “la muerte inglesa de Lorca”.

Igualmente las artes visuales han recreado la figura pero sobre todo la iconografía de su sórdida ejecución (véase Delgado, 2008: 172-201). Es inevitable referirse a Dalí, impresionado vivamente por la personalidad de Federico, cuyo rostro e imagen usó como motivo para muchos de sus cuadros. Lorca es una presencia palpable – desmembrada, superimpuesta, metamorfoseada – así como sancionador del andalucismo tópico y el carácter sacrificial de su muerte. Por mencionar solo un ejemplo, en la escenografía que Dalí presentó para el ballet de la Argentinina, *Café de Cftinittas* (1943), basado en las canciones que Lorca compuso para el piano en 1931, la guitarra crucificada sangrando funciona como un recuerdo emblemático de martirio. Su imaginería resuena así mismo en las composiciones que Terry Frost realizó del poeta en 1989 “Lamento por Lorca”, “Lamento por Ignacio Sánchez Megías”, “Cinco a las cinco de la tarde (Lorca)”.

Por otra parte, las dos películas producidas en 1987 y 1997 respectivamente, *Lorca, muerte de un poeta*, dirigida por José Antonio Bardem y *La desaparición de Federico García Lorca*, por Marcos Zurinaga, ambas se centran en idéntico motivo dramático, la aniquilación definitiva de su vida y de su obra. *Lorca, muerte de un poeta* comienza con la recreación de este episodio: el poeta, vestido impecablemente de blanco, sin huella del tiempo pasado en el calabozo y flanqueado por dos banderilleros y un maestro de escuela, es trasladado en una camioneta descubierta al lugar de su asesinato. La iconografía cristiana que algún crítico advierte – composición triangular de Cristo y los dos ladrones – se refuerza en las imágenes del final de la película, cuando se recrea la escena de nuevo. Esta vez, se acentúan las cualidades heroicas del artista, que anima a sus compañeros y se arrodilla estoicamente en confesión bajo una luz deslumbrante y casi sobrenatural después de ser informado extraoficialmente de su muerte. Muerte imbuida del lenguaje religioso de la redención, todos los aspectos de la vida se reducen en último lugar a la inevitabilidad de la muerte, la narración de este obituario con un final predeterminado e inestable.

En palabras de María Delgado:

The myth of Lorca serves as repository for fantasies about the symbolic body transcending death in an act of integrity that bestows on him the immortality he now enjoys as the ultimate cultural patriarch of the new Spain exemplified by

film director Pedro Almodóvar. 'Bodiless' he may be but his spirit is seen to epitomize an ethereal agency; in death a corpus containing within it the possibility of a nation's self-reflection.

Lorca se proyecta como un héroe y una víctima del alzamiento; su tragedia particular se proyecta en términos universales, la rememoración de su infancia siendo un fácil recurso a una incontaminada y orgánica relación con la tierra. Personificado por Nicholas Cage y en su carácter de símbolo universal, no muestra rasgos de dialecto andaluz y sus vínculos granadinos solo se recrean en las imágenes de fondo de la más célebre geografía monumental turística de la ciudad. El obvio maniqueísmo político, por lo demás, que caricaturizaba de forma ominosa a los falangistas, militares y guardia civil, provocó quejas en la primera emisión televisiva de la serie (1987-1988) por su humillante falta de precisión histórica. También hubo opiniones de que el retrato mítico del escritor difuminaba su talento artístico, aquí desdibujado como algo secundario a su fabulosa vida.

De forma similar, en *La desaparición de García Lorca*, el actor cubano Andy García refracta al poeta a través de la imaginería hispánica desnacionalizándolo para mostrar su relevancia sin fronteras. La esencia española se criba a través del filo de la panhispanidad, propiciando a su vez de forma subliminal analogías generalizadas entre Lorca y los que murieron en la revolución cubana. El tratamiento ficcional del tema es amplio: desde la refundición de Luis Rosales y sus hermanos en el falangista Néstor González hasta la recreación de una Granada repleta de bares bohemios con prostitutas, cantaores y ¡marineros!. Lo curioso de esta película es que narra la vida de un célebre biógrafo de Lorca – trasunto de Agustín Penón –, desde la premisa de que solo mediante la identificación total, siguiendo escrupulosamente los pasos de Lorca, puede llegar a entender su trabajo, expresión máxima del biografismo crítico llevado hasta las últimas consecuencias. Por su parte, Jaime Camino dirigió en 1984 *El balcón abierto*, aproximación personal a la obra del escritor y dramaturgo desde la anécdota de un homenaje escolar a la figura del poeta, mientras que la película de Miguel Hermoso del 2003, *El fin del misterio*, fantasea con la posibilidad de que el poeta genial y comprometido no estuviese muerto y solo hubiese sufrido una amnesia temporal.

Como cabría esperar, también las puestas en escena que recrean la vida de Federico constituyen una de las tendencias más acusadas de los escenarios españoles en los últimos años, estimuladas, aún más directamente que en los casos anteriores, por los múltiples homenajes conmemorativos de su nacimiento y trágica muerte que caracterizaron la gestión cultural del gobierno socialista (Sánchez Trigueros, 1998). Entre los numerosos montajes que podemos menci-

onar se encuentra *Federico* (1982), obra dramática de Lorenzo Piriz Carbonell del mismo año dirigida por César Oliva, sobre la vida del poeta granadino en un doble plano onírico y real (inspirada en la iconoclasta novela de Carlos Rojas *El ingenioso fidalgo y poeta Federico García Lorca asciende a los infiernos*). Unos años más tarde, en *Víznar o muerte de un poeta* (1998), el mismo César Oliva acomete la realización de la obra de José María Camps del mismo nombre.

Igualmente con motivo de la conmemoración del cincuentenario de la ejecución de García Lorca, se estrenaron diversos montajes en U.S.A., como la escenificación de la pieza *Tfte Assassination of Federico García Lorca* (1986) de Lavonne Mueller y de la ópera *Lorca's Gypsy New York: A Sttreett Opera*, de Arnold Weinstein Tony Greco. El texto dramático de José Antonio Rial *La muerte de García Lorca*, estrenado en Caracas por el grupo *Rajatabla*, se repuso con idéntico motivo, inquietud a la que también respondía *Los caminos de Federico* (1986), obra estrenada por Lluís Pasqual en el María Guerrero y protagonizada por Alfredo Alcón. En *Federico García Lorca, un andaluz sin fronteras* (1998), el excelente actor argentino Fernando Vegal junto a la Compañía de Teatro de Buenos Aires ofrecía, en su estreno en el Teatro Alhambra de Granada, una visión mítica y personal de la figura de Lorca. *Sinceramente Federico García Lorca* (1998) fue el particular homenaje cubano al poeta a través de un espectáculo básicamente coreográfico interpretado sólo por bailarinas en torno a la Muerte y los míticos personajes femeninos de su universo dramático, mientras que *Un ratto, un minuto, un siglo* (1998) resolvía la aproximación al mundo de Federico, bajo la dirección de José Sámano, la participación de la actriz Lola Rerrera y la cantante Carmen Linares, a través de los múltiples testimonios de sus amigos – Luis Buñuel, Rafael Alberti, Vicente Aleixandre, Antonio Machado, Luis Cernuda, etcétera –, sus gustos musicales o sus propios versos.

Montajes de inspiración más libre son los de *FGL Oídos de Larca* (1998) y *Ombra* (1998). Incepciones Danza propone en el XVI Festival Internacional de Teatro de Granada un recorrido musical por la vida de Lorca, con piezas armonizadas por el propio Federico y música de coetáneos como Manuel de Falla o Isaac Albéniz o George Gerswhin. Por su parte, La Fura dels Baus también acudió a la cita casi obligada con Lorca con *Ombra* y concluyó el año de su centenario con un multitudinario montaje que a partir de textos de David Martín dirigió Hansel Cereza. Lola Guerrero en *El crimen de una novia* (2006) usa la investigación preparatoria de una actriz que hace el papel de novia en *Bodas de sangre* para interrogarse sobre la mitología que rodea su obra. Igualmente, Pepe Rubianes en *Ellos fueron todos Lorca* intenta la reconstrucción

creativa de la muerte de Lorca (el título recrea el epitafio que está en el lugar donde se pensó que murió Federico), obra muy polémica por las alusiones políticas que fue censurada en el Teatro Español de Madrid, cuyo Ayuntamiento estaba gobernado por el Partido popular.

En otro orden de cosas, *De Granada a la luna* (1998) constituye uno de los más ambiciosos homenajes dedicados a Lorca por su planteamiento, un proyecto cultural multimedia consistente en la realización de doce vídeos de creación y doce temas musicales basados en textos de Federico y la vida del propio poeta significada bajo la parábola del viaje. Coproducción de Ático siete -que ha coordinado y dirigido el proyecto a través de José Sánchez-Montes-, la Delegación de cultura de la Junta de Andalucía y Canal Sur Televisión, en él han participado profesionales de distintos ámbitos culturales, tanto del cine como de la literatura o la música. Entre éstos figuran nombres como Enrique Morente, Santiago Auserón, María del Mar Bonet, Amancio Prada, Compay Segundo, Mariano Barroso, etcétera.

En lo que a música se refiere, María Delgado trata ampliamente esta cuestión y rastrea la huella de Lorca en músicos de distintos estilos, desde Robert Wyatt, fundador de *Softt Macftine*, a Camarón de las Islas o el *punk* británico. Éste es el caso de la mítica banda *Tfte Clasft*, que cantaba “Federico is dead and gone” en *Spanisft Bombs*, haciendo referencia a Lorca como símbolo permanente de lo que se perdió con la derrota republicana en la Guerra Civil o “Take This Waltz” (1988), una de las canciones más famosas del cantautor canadiense Leonard Cohen basada en una traducción del poema lorquiano “Pequeño vals vienés”, quien puso de nombre “Lorca” a su hija como homenaje al poeta. En suma, aún desde una perspectiva forzosamente parcial, puede advertirse la gigantesca presencia del universo estético de Lorca, e incluso del propio poeta elevado a la categoría de mito, como referente cultural ineluctable en todo el horizonte cultural contemporáneo.

## CONCLUSIÓN

El mito de García Lorca (1998-1936) es tan imponente que supera con creces al escritor real. La leyenda vital de Federico, que en su momento fue “su propia obra maestra”, en palabras de Luis Buñuel, así como su trágico asesinato han acentuado la interpretación de su obra, incompleta y parcialmente inédita hasta hace un par de décadas, como autobiografía velada. Sin duda, constituye uno de los grandes descubrimientos de la España de la normalización democrática en los ochenta bajo un gobierno socialista, al mismo nivel que la movi-

da madrileña, la cinematografía de Pedro Almodóvar – que asume referencias lorquianas explícitas en su filmografía – o las grandes efemérides de la Exposición Universal de Sevilla y las Olimpiadas de Barcelona en 1992. La integración de España en las estructuras políticas y económicas de la Unión Europea ha facilitado la exportación de todo un símbolo nacional de la contienda fratricida de 1936, guerra en la que se asesinaban poetas, convirtiéndose en el autor español más traducido, con una personalísima poética exótica, populista, deslumbrante y en ocasiones cuasihermética, exponente de un experimentalismo vanguardista sin precedentes. Su obra, objeto ilimitado de fascinación académica, permanece como símbolo universal marcado por la tragedia de su vida sesgada tempranamente y por un legado literario en la que la muerte futura parece a la vez anticipada y conmemorada.

---

<sup>1</sup> Federico García Lorca nació en Fuentevaqueros (Granada) en 1898. Inició las carreras de Letras y Derecho, acabando solo la segunda, que compaginaba con la afición a la música. En 1919 se instala en la Residencia de Estudiantes de Madrid, donde entabla relaciones con artistas consagrados como Juan Ramón Jiménez y con poetas y artistas jóvenes como Vicente Aleixandre, Dalí o Buñuel. Durante el curso 1929-1930 marcha a Nueva York, experiencia que lo marcará profundamente. De regreso a España, funda en 1932 La Barraca, grupo teatral universitario con el que recorre los pueblos de España representando obras clásicas. En 1933 viaja a Buenos Aires, donde sus dramas tienen gran éxito. De nuevo en España, prosigue su dedicación infatigable como poeta, autor dramático, director escénico, conferenciante, hasta su fusilamiento a comienzos de la guerra civil en agosto de 1936.

En cuanto a su producción poética, tras sus primeros libros, obtiene un gran éxito con libros como *Canciones* (1927) o *Poema del Cante Jondo* (1931). Si *Canciones* es un libro heterogéneo en su concepción, *Poema del Cante Jondo* posee una completa unidad: es el libro de la “Andalucía del llanto” –Lorca se identifica con la pena y el quejido del flamenco andaluz–, un libro lleno de sentimiento trágico que muestra una personalísima asimilación de lo popular. Por su parte, *Romancero Gitano* se publica con extraordinario éxito en 1928, tanto que el poeta se ve abrumado y defiende el “gitanismo” de su libro únicamente como motivo literario. Para la crítica, Lorca eleva el mundo de los gitanos a la altura de un mito moderno, cercano a los grandes mitos clásicos.

1929 es un año crucial para Lorca. En ese año, antes de viajar a Nueva York en Junio, se ha visto afectado por la ruptura con el escultor Emilio Aladrén, y el alejamiento de Dalí influido por Buñuel, ambos formando parte ahora de la vanguardia parisina. Su carrera se ha consolidado, goza de un prestigio indiscutido entre la intelectualidad madrileña y granadina, pero las críticas al Romancero por parte de sus amigos le herirán profundamente, lo que influirá en un giro radical en su trabajo creador. La posterior estancia en los Estados Unidos, precisamente en el momento dramático del *crack* de la bolsa neoyorkina, marca un hito crucial en la vida de Lorca. Nueva York le resulta un mundo opresivo, materialista y asfixiante – “Geometría y angustia” –. *Poeta en Nueva York* será la expresión poética de esta estancia, y en él desarrolla una impactante poética cercana al surrealismo, que consigue renovar su lenguaje y hacerle alcanzar una nueva cima, desde el verso libre y las imágenes audaces. El materialismo, la esclavitud del hombre por la máquina, la injusticia social, la deshumanización, en fin, son los temas del libro. La raza negra ocupa el lugar que previamente habían ocupado en sus poesías los gitanos, y en ella ve Lorca la única esperanza, lo más espiritual de ese mundo agónico. Compondrá más adelante, entre otros, el *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* (1935), los poemas íntimos del *Divan del Tamarit* (1936), y los tardíamente conocidos *Sonnetos del amor oscuro*. En cuanto a su teatro, tuvo mucho éxito con

su trilogía rural -*Yerma* (1930), *Bodas de sangre* (1933) y *La casa de Bernarda Alba* (1936) - piezas que complementó con sus famosas farsas, como *Doña Rosita la Soltera o el lenguaje de las flores* (1935) o *La zapatera prodigiosa* (1930). Sus piezas más vanguardistas, que traducen el clima surrealista del momento, incluyen *Así que pasen cinco años* (1931), *El Público* y *Comedia sin título*. Su fama es universal y aunque en parte se deba a razones extraliterarias, puede considerarse el escritor español más importante y traducido del siglo XX.

## Referencias Bibliográficas

- Alonso Valero, Encarna (2005) *No preguntarme nada. Variaciones sobre tema lorquiano*, Granada, Atrio.
- Anderson, Andrew A. (1991) "Lorca at the Crossroads: 'Imaginación, inspiración, evasión' and the 'novísimas estéticas'", *Anales de la litteratura española conttemporánea*, 1-2, pp. 149-173.
- Auclair, Marcelle (1968) *Enfances et mort de García Lorca*, París, Seuil.
- Delgado, María M. (2008) *Federico García Lorca*, Nueva York y Abingdon, Routledge.
- Feal, Carlos (1981) "El Lorca póstumo: *El público* y *Comedia sin título*", *Anales de la litteratura española conttemporánea*, 6, pp. 43-62.
- Fernandez Cifuentes, Luis (1986) "*El público* de García Lorca versus *El público* de Martínez Nadal", en *García Lorca en el teatro: la norma y la diferencia*, Zaragoza, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Zaragoza, pp. 275-293.
- \_\_\_\_\_. (1988) "La verdad de la vida: Gibson versus Lorca", *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, II/4, pp. 87-101.
- \_\_\_\_\_. (1998) "¿Qué es aquello que relumbra? (Una última cuestión)", en Soria Olmedo, Andrés *et al.* (eds.) (1998a) pp. 228-237.
- García Lorca, Federico (1954) *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1989.
- García Pintado, Ángel (1987) "19 motivos para amar lo imposible", *Cuadernos de El Público*, 20, pp. 7-11.
- García-Posada, Miguel (1981) *Lorca: Interpretación de Poeta en Nueva York*, Madrid, Akal.
- Gibson, Ian (1971) *La represión nacionalista de Granada en 1936 y la muerte de Federico García Lorca*, París, Ruedo Ibérico.
- \_\_\_\_\_. (1998) *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca (1898-1936)*, Barcelona, Plaza y Janés.
- Guerrero Ruiz, Pedro (ed.) (1998) *Federico García Lorca en el espejo del tiempo*, Alicante, Aguaclara.
- Huélamo Kosma, Julio (1989) "La influencia de Freud en el teatro de García Lorca", *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, 6, pp. 59-83.
- \_\_\_\_\_. (1996) *El teatro imposible de García Lorca. Estudio sobre El público*, Granada, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada.

- Jiménez Heffernan, Julián (1998) “La muerte inglesa de Federico García Lorca. Hacia una poética de lo invisible”, en Soria, Andrés, *ett al.* (eds.) (1998a), pp. 713-723.
- Martínez Nadal, Rafael (1970) *El público. Amor, teatro y caballos en la obra de Federico García Lorca*, Oxford, The Dolphin Book.
- Millán, M<sup>a</sup> Clementa (1986) “*Poeta en Nueva York y El público*, dos obras afines”, *Ínsula*, 476-477, p. 9.
- Molero de la Iglesia, Alicia (1998) “Los sujetos literarios de la creación biográfica”, en Romera Castillo, José y Gutiérrez Carbajo, José (eds.) (1998) pp. 525-536.
- Monegal, Antonio (1994) “Un-Masking the Maskuline: Transvestism and Tragedy in García Lorca’s *El público*”, *Modern Language Notes*, 109/2, pp. 204-216.
- \_\_\_\_\_. (1998) “La ‘verdad de las sepulturas’ y la incertidumbre de la escritura”, en Soria Olmedo, Andrés *ett al.* (eds.) (1998) pp. 61-76.
- Montero Barrado, Jesús M<sup>a</sup> (2010) “Las vicisitudes de Federico García Lorca después de su muerte” < <http://el-victoriano.blogspot.com/2010/08/las-vicisitudes-de-federico-garcia.html>>
- Mora Guarnido, José (1958) *Federico García Lorca y su mundo. Testimonio para una biografía*, Buenos Aires, Losada.
- Prades, Joaquina (2010) </articulo/ultima/Hay/quien/tiene/500/manolos/Disparateobsceno/elpepiult/20100917elpepiult\_2/Tes>
- Romera Castillo, José y Gutiérrez Carbajo, Francisco (eds.) (1998) *Biografías literarias*, Madrid, Visor.
- Sahuquillo, Ángel (1986) *Federico García Lorca y la cultura de la fhomosexualidad*, Estocolmo, Universidad de Estocolmo.
- Sánchez Trigueros, Antonio (1998) “El teatro de Federico García Lorca y su puesta en escena” (Grupo de Investigación de Teoría de la literatura y sus aplicaciones), en Soria Olmedo, Andrés *ett al.* (eds.) (1998a) pp. 254-296.
- Sorel, Andrés (1977) *Yo, García Lorca*, Madrid, Zero-Zyx.
- Soria Olmedo, Andrés *ett al.* (eds.) (1998a) *Federico García Lorca, clásico moderno*, Granada, 2000, Diputación Provincial de Granada.
- \_\_\_\_\_. (1998b) “Biografías del 27: excesos y carencias”, en Romera Castillo, José y Gutiérrez Carbajo, José (eds.) (1998) pp. 227-242.
- Tapia Juan Luis (2010) <<http://www.ideal.es/granada/v/20100719/granada/lorca-partidario-dictadura-militar-20100719.html>>.
- Umbral, Francisco (1975) *Lorca, poeta maldito*, Barcelona, Planeta.
- Viñas, David (2002) “Sainte-Beuve y el método biográfico”, en *Historia de la crítica literaria*, Barcelona, Ariel, pp.327-329.
- Wellek, René y Warren, Austin (1953) “Literatura y biografía”, en *Teoría literaria*, pp. 90-97.





