

JESÚS MARTÍNEZ OLIVA

ORCID: 0000-0002-2386-8895

Universidad de Murcia

Correo: jesusmar@um.es

Dibujar lo indecible: La poliédrica presencia de la homosexualidad en la plástica poética de Federico García Lorca*

Palabras clave: García Lorca — dibujos — trazas de homosexualidad — cartografía.

Resumen

En el corpus de la obra gráfica lorquiana nos encontramos con múltiples trazas y formas de abordar la homosexualidad desde diversas temáticas, tropos y estrategias plásticas en las que, de forma cruzada, cohabitan la exposición y la ocultación enmascarada de la misma, no llegando a expresarse de un modo coherente y estable. Quizás esta sea una de las características más destacables de su obra plástica, aunque a veces se haya pasado por alto al reducir la presencia de la homosexualidad al mero homoerotismo más directo y evidente de algunos dibujos de marineros o de efébicos gitanos. Este artículo pretende revisar un aspecto al que, a pesar de ser un enfoque cada vez más concitado, no se le ha prestado una atención global. De igual modo, está entre sus objetivos trazar una primera cartografía de las diversas presencias de la homosexualidad albergadas en el complejo magma de la obra plástica lorquiana.

Hasta bien entrados los años 90, la lectura desde una perspectiva nítidamente homosexual de la obra gráfica de Federico García Lorca fue un aspecto incómodo, pasado por alto o camuflado con los vapores de cierta mística amorosa y sexual “universal”. Esto se puede comprobar de forma precisa en el que todavía sigue siendo el texto canónico sobre la obra gráfica de Lorca: la exhaustiva compilación de dibujos realizada por Mario Hernández en 1986 y revisada en 1990. Solamente en el apartado “Gitanos y marineros” el autor se ve obligado

* Este trabajo forma parte del proyecto de investigación “Memorias de las masculinidades disidentes en España e Hispanoamérica” (PID2019-106083GB-I00) del Ministerio de Ciencia e Innovación de España.

a mencionar de forma directa la homosexualidad al tropezar con algunos dibujos de marineros harto elocuentes. Es el caso del titulado “Pareja de hombre y joven marino”, al que se refiere de forma literal como un dibujo *singular*, el resto del texto está atravesado por el palpito de un análisis crítico en el que la homosexualidad queda velada en diversos subterfugios o simplemente obviada. No es casual que esto ocurra en los análisis sobre la producción gráfica lorquiana. Estas posturas fueron una losa que durante mucho tiempo también pesó sobre los estudios de su obra literaria en el contexto español, como es sabido, debido a la alargada sombra que el nacionalcatolicismo franquista siguió arrojando más allá del final de la dictadura. El obstinado silencio sobre la cuestión homosexual y la homofobia de la crítica oficialista lorquiana fueron analizadas con pormenor por investigadores pioneros en el contexto español en los análisis críticos de la producción del autor granadino desde una óptica homosexual/gay, con capítulos exclusivamente dedicados a la cuestión: Ángel Sahuquillo, “La crítica lorquiana, la homosexualidad y los vacíos creados”, 1991; Alberto Mira, “El largo camino para salir del armario: Federico García Lorca”, 2004; Ian Gibson, “La dificultad de ser García Lorca”, 2009. Afortunadamente, en la actualidad esto ha cambiado. La cada vez más abundante bibliografía sobre la presencia de la homosexualidad como un eje fundamental de análisis de la producción literaria lorquiana ha sido actualizada por Christopher Maurer en el prólogo del catálogo de la exposición *El jardín deshecho. Lorca y el amor* (2019: 33), celebrada en el Centro Federico García Lorca de Granada, así como por algunos de los ensayos recogidos en dicho catálogo. En el caso de los análisis de la producción gráfica de García Lorca el reciente libro de Plaza Chillón *Efebos tristes* (2021) viene a cubrir un importante hueco bibliográfico.

El objetivo fundamental de este trabajo es sondear la presencia de la homosexualidad en la abundante producción dibujística de García Lorca y trazar una tentativa de cartografía de sus diversas representaciones. Consideramos necesario indagar en las múltiples formas de representación de un aspecto tan clave en la gestación de su obra como fue su experiencia conflictiva, enmarañada y plural de la homosexualidad (Binding, 1985; Sahuquillo, 1991). No podremos profundizar en cada una de estas formas —dada la extensión de este trabajo— pero intentaremos delinear una visión de conjunto de los diversos palpitos de la homosexualidad en sus dibujos. Esta revisión también puede servir para sopesar la aportación de los dibujos de Lorca a la hora de representar a “la otra mitad” en el contexto de la España del primer tercio del siglo XX, expresión del poeta para designar a los homosexuales, excluidos por la sociedad y estigmatizados como una casta maldita (Sahuquillo, 1991: 101–106).

A nivel metodológico nos apoyaremos en los textos que, de forma aislada, analizan algunas de estas trazas de la homosexualidad, subrayando las menos revisadas y estudiadas. Utilizaremos un enfoque interdisciplinar en el que se cruzarán de modo solapado los enfoques historiográficos —prestando especial aten-

ción a las escasas propuestas de catalogación y exposición que se han hecho—, con aspectos biográficos del artista o con otros que inciden en las construcciones sociales, médicas y sobre todo culturales de la homosexualidad en el contexto de la España de los años 20 y 30 del siglo XX.

Diversas trazas gráficas de la homosexualidad

A la hora de organizar las diversas presencias de la homosexualidad en los dibujos de Lorca, separar sus dibujos por el motivo que representan (gitanos, mujeres, santos, marineros, floreros, etc), por las características formales (realismo naif, cubistización, abstracción, simultaneísmo, automatismo surrealista, etc.), o por el periodo temporal en el que fueron realizados (algunos temas perviven en diferentes etapas vitales o se repiten con diversos estilos) resulta de poca utilidad para nuestro propósito. También dejaremos de lado las agrupaciones temáticas más obvias y recurrentes: aquellas en las que está presente la figura masculina, siendo las más habituales las que insisten en los efébricos gitanos y marineros, y de forma secundaria en los melancólicos payasos y arlequines, a los que suele ir pareja una reflexión sobre la máscara y la ocultación. Potenciaremos enfoques menos trabajados, en los que aspectos como el folclorismo andaluz, la apropiación de la iconografía religiosa, la desgarradora visión del ámbito de lo femenino a través de lo cursi o los surrealizantes retratos de la etapa neoyorquina pueden ser analizados desde un enfoque *queer*.

Estableceremos cuatro trazados o recorridos como esbozo de una primera cartografía en torno a la presencia del fluir enmarañado de la homosexualidad en la producción dibujística del granadino. En las cuatro se dan cita diferentes estados emocionales derivados de distintas formas de encarar la homosexualidad. Estilísticamente confluyen diversas formas de hacer y experimentar gráficamente en cada uno de ellos. De igual modo, veremos que en estos apartados se activan estrategias del armario en las que se va negociando la mayor o menor apertura en la exposición de la sexualidad heterodoxa, dependiendo de las diferentes circunstancias vitales del autor y de su entorno. Podremos, de hecho, detectar muchos de los mecanismos propios de un arte pre-Stonewall, que se dan de forma generalizada en el contexto europeo y norteamericano de los años 20 y 30 (Katz y Ward, 2010).

Por otro lado, esta complejidad de visiones y de formas de plasmar la experiencia homosexual, así como la presencia de un sistema simbólico en constante dinamismo, nos hablan de un autor con una subjetividad descoyuntada, fragmentaria y contradictoria (Bonaddio, 2010). Dicha complejidad muestra de forma contundente la imposibilidad para el poeta de articular una identidad cohesionada y plena en el contexto de una sociedad hostil, que imponía unas duras condiciones de vida a la figura del homosexual y al sentir homoerótico.

1. La infelicidad: la ocultación, las máscaras y la angustia de no poder expresar la diferencia

En este primer apartado vamos a recoger las primeras estrategias de representación de la homosexualidad que utiliza Lorca a través de los tropos del payaso y la máscara. Estas imágenes cargadas de melancolía empiezan a aparecer en sus dibujos de forma recurrente a partir de 1924. Temáticamente están ligadas a la producción literaria de la *juvenalia* en la que se agolpan las inquietudes y angustias ante el despertar del deseo y de la sexualidad (Herrero, 2014). Lorca no puede asumir su homosexualidad por los prejuicios sociales y culturales que ha interiorizado. Se encuentra atrapado entre los implacables envites de la fisiología (“el drama de la fisiología”, en palabras del autor) y lo que dictan las normas sociales asentadas sobre una historia homosexual de persecución, represión y fobia. Así lo expresa en su *Prosa inédita* (García Lorca, 1994): “¿Qué estigma lleva mi frente por ser apasionado?” (198); “Yo soy un desposeído del Señor porque en mi corazón se esconde un amor secreto e imposible” (179).

En un dibujo temprano de las caricaturas realizadas en el Rinconcillo, *Joven lloroso*, 1923, vemos un joven triste y abatido a punto de llorar. La desgracia y el sufrimiento como algo consustancial al ser homosexual es una asociación asentada a lo largo del XIX, a través de la medicina, la justicia y la cultura. El poema titulado “1910 (Intermedio)”, escrito en Nueva York, condensa estas ideas de tristeza, aislamiento y soledad amasadas culturalmente como consustanciales a la homosexualidad y de las que el autor toma conciencia al entrar en la edad adulta: “Aquellos ojos míos del mil novecientos diez / no vieron enterrar a los muertos / ni la feria de ceniza del que llora por la madrugada / ni el corazón que tiembla arrinconado como un caballito de mar” (García Lorca, 1989: 112).

Los arlequines y pierrots son personajes utilizados por el arte finisecular como símbolos de lo bohemio y lo marginal, tal como se puede constatar en la obra de Picasso, Barradas, Juan Gris o Dalí. En el caso de Lorca, el payaso adquiere una connotación homosexual que no estaba en estos autores de vanguardia. Sus clowns son un correlato del autor y de su desdicha (Plaza Chillón, 2009; Peral Vega, 2015). La cara maquillada ofrece la posibilidad de la re-presentación, de la creación de un yo ficticio que oculta el yo íntimo que no se quiere mostrar: “Yo soy una máscara eterna. [...] ¿Qué saben mis amigos de mi alma a la que sólo conocen disfrazada?”, en “Pierrot. Poema íntimo” (García Lorca, 1994: 418).

En 1927 aparece una variante que es la del payaso de rostro desdoblado. El autor hace más fácilmente legible la metáfora y evidencia la idea de desdoblamiento mostrando la máscara confrontada con el rostro, como podemos ver en *Rostro de payaso desdoblado*, 1927. Otra de estas estrategias veladas de representación del dolor que supusieron las luchas internas que lo atormentaron por su heterodoxia sexual es la utilización de figuras cristológicas en las que se proyecta psicológicamente el propio autor. Lorca se identifica con Cristo por la persecución y por el padecimiento físico y psicológico (Jerez Farrán, 2006: 18–19). El *Payaso lacrimae Christi y cáliz*, 1927 condensaría todos estos significantes que

hemos enumerado de payaso, máscara y referencias cristológicas: cabeza inclinada, dolor físico (heridas y sangre de la crucifixión) y sufrimiento psicológico (lágrimas). Los personajes condolidos y sufrientes de estos dibujos presentan un deseo de ser compadecidos, reclamando la empatía y la compasión de los demás. En algunos de estos trabajos hay un regodeo en una pulsión masoquista que llega incluso a ser desintegradora y disolutoria del yo, como en los magníficos dibujos sintéticos y vibracionistas de *Arlequín ahogado* y *Ecce homo*, ambos de 1927.

2. Mirar el mundo desde la rendija del armario. Una lectura *queer* de lo cursi y del folclorismo andaluz

Este segundo recorrido se centraría en el rastreo de algunas formas más intrincadas de dar voz a la homosexualidad a través de recursos de codificación y encriptamiento como estrategias textuales del armario propias de un arte pre-gay. El autor, consciente de su heterodoxia sexual, interroga el mundo buscando explicaciones a su diferencia. Los sujetos oprimidos y perseguidos en el sistema de valores dominante sirven como pantalla tras la que se esconde el autor. El mundo es envuelto con la luz proyectada a través del prisma de la mirada homoerótica.

Melancólicas damiselas con ropajes decimonónicos de corte romántico condolidas por amor, o incluso, anacrónicos y obsoletos interiores domésticos provincianos como jaulas doradas para la mujer, plantean una dolorosa identificación con lo femenino y con frustrados personajes de mujer tras los que se podría enmascarar la homosexualidad del propio autor (Smith, 1989). Por otro lado, en algunos dibujos de tristes y llorosos gitanos, perseguidos y castigados por la autoridad y la cultura dominantes, se atreve a representar la figura del “invertido”, eso sí, de forma perifrástica, mediante un uso de metáforas de difícil decodificación, como ocurre con las metáforas cristológicas en los poemas y dibujos de Antónito el Camborio (Jerez, 2007). Otro cariz más lúdico y positivo contiene la lectura desviada de formas del folclore religioso barroco andaluz, en la que, por ejemplo, el pretexto de la indeterminación sexual de los arcángeles da pie a introducir la figura del afeminado o la proyección del deseo homoerótico, como ocurre en los poemas de la trilogía arcangélica y en algunos dibujos del mismo tema, como en *San Rafael*, 1928 o *San Miguel*, 1932.

El recurso a la nostalgia de un modernismo anacrónico y obsoleto a través del tamiz de lo cursi (Valis, 2010) o la utilización de un andalucismo folclórico mítico son estrategias de reapropiación distanciada y crítica de la cultura psico-sexual dominante en la España de las décadas de los años 20 y 30. Es importante remarcar que estas son estrategias conscientes y orquestadas desde la atalaya de un autor vanguardista. La mirada crítica del homosexual hacia la norma y sus estructuras excluyentes y opresivas se suele resolver en el arte anterior a la liberación gay a través de la apropiación, a veces irónica y exagerada, de esos ideales (sexuales y de género) que producen la exclusión del sujeto homosexual.

3. Arquetipos homoeróticos para una incipiente subcultura homosexual: San Sebastián y los marineros

Lorca quedó fascinado por la figura de San Sebastián, patrón de Cadaqués, en su estancia catalana en casa de los Dalí. Desde 1926, San Sebastián es una figura que cobra gran importancia tanto para Lorca como para Dalí, aunque tuviera significaciones diferentes para cada uno. Los dos eran conscientes de las connotaciones homosexuales y sadomasoquistas atribuidas al santo desde el Renacimiento (Gibson, 2009: 203–204). El joven y efébo mártir acepta su sacrificio con serenidad y belleza. Las flechas penetran suavemente su cuerpo ante su impasividad y su actitud indolente.

Dawn Ades, en “Morphologies of desire” (1994), analiza los flujos creativos entre Dalí y Lorca y señala la influencia del ambiente de la Residencia de Estudiantes y en concreto de la recepción del psicoanálisis de Freud, planteando que San Sebastián, como un objeto sadomasoquista, se convierte en un signo de un lenguaje privado en torno a la sexualidad. Estaríamos, en este caso, ante un código compartido de forma cómplice, cuya significación pasaría inadvertida para la mayoría. Es otra estrategia del armario, pero, en este caso, con un cariz más constructivo y desafiante de los marcos sociales prohibitivos que permite establecer una comunicación *secreta* sobre la sexualidad y el deseo heterodoxos.

Aún más importante es el arquetipo del marinero para la configuración de un incipiente arte homosexual en el primer tercio del siglo XX. Artistas como Demuth, GAN, Cocteau o Prieto, entre otros muchos, recurrieron a esta figura mitificada como emblema de la libertad y de la pureza, pero también de lo prostibulario, de la ebriedad y de lo dionisiaco. Todos ellos proyectaron sobre esta figura sus fantasías homoeróticas de un mundo exclusivamente masculino con fuertes lazos de camaradería y homosocialidad, y con una sexualidad abierta a cualquier forma de satisfacción cuando llegaban a puerto (incluida también la homosexual, tanto de forma venal como desinteresada).

Lorca realiza uno de sus primeros marineros en 1925 para la revista *Litoral*. El dibujo muestra un marinero efébo que lleva una flor en su mano y la palabra amor escrita en su gorra. Sin embargo, será a partir de su estancia neoyorquina y del descubrimiento de su escena gay en torno a Harlem cuando la figura del marinero cobre más importancia. La experiencia en una de las famosas fiestas en casa del poeta Hart Crane, regada con alcohol y la presencia de marineros borrachos, debió ser una experiencia liberadora y muy alejada de la opresiva España de la que había huido afectado por una fuerte depresión (Gibson, 2009: 268–273). En los numerosos dibujos que realizará de marineros, la asociación entre el alcohol y el amor será una constante (“biere”, vinos y amor son palabras que aparecen en estos trabajos). De esta etapa en Nueva York son dos de sus dibujos con una representación más directa de la homosexualidad: *Pareja de hombre y joven marinero*, 1929, y *Tres marineros y grumete*, 1929–1931. En ambos dibujos, la cercanía y el contacto físico entre los hombres remarca la ten-

sión sexual. En *Tres marineros y grumete* va un paso más allá y se atreve incluso a plantear la transgresiva idea de sexo grupal.

En esta sección podríamos incluir otros dibujos como *Bosque sexual*, 1932, o *Parque*, 1935–1936 de los que sería conveniente hacer una relectura que tomara la práctica del *cruising*, habitual en la subcultura homosexual de la época (Vázquez y Cleminson, 2016), como una hipótesis de trabajo no planteada hasta ahora.

4. Los autorretratos neoyorquinos: “Caballo azul de mi locura” (sondeando el trauma)

Esta última sección recogería los dibujos realizados tras su huida neoyorquina para superar la fuerte depresión en la que estaba sumido por diversos fracasos y traiciones amorosas, el estancamiento creativo y, sobre todo, por el sufrimiento y los conflictos internos derivados de la vivencia de su condición homosexual.

Este es el periodo en el que realizó más autorretratos, y de forma más directa, sin recurrir al enmascaramiento detrás de otros personajes como había ocurrido hasta entonces tanto en su producción literaria como gráfica. El poeta, en un nuevo entorno en el que se siente más libre para expresar sus desdichas, parece dispuesto a afrontar los conflictos internos para “decir mi verdad de hombre de sangre”, como reza uno de los versos del “Poema doble del lago Eden”, en el que acaba proclamando su necesidad de mostrar su deseo amoroso: “quiero mi libertad, mi amor humano / en el rincón más oscuro de la brisa que nadie quiera. / ¡Mi amor humano!” (García Lorca, 1989: 166).

Estos autorretratos de trazo esquemático y pulsión surrealista se centran en la cabeza sobredimensionada en forma de huevo con pobladas cejas y lunares dibujados como medias lunas, mientras que, en segundo plano, se aprecian los brazos de trazo más débil y agitado. Esta representación del autor va acompañada generalmente por un animal fabuloso por el que a veces parece sentirse amenazado y al que otras veces abraza (*Autorretrato con animal fabuloso abrazado*, 1929–1931). A este extraño animal se le han dado numerosas interpretaciones, casi siempre vinculadas con el mal y la muerte, pero nos alineamos con la defendida por M.^a Clementa Millán en la “Introducción” a *Poeta en Nueva York* (García Lorca, 1989: 81), según la cual esta rara criatura representa la pulsión de la libido homosexual, una fuerza oculta y amenazante con la que se siente en constante pugna.

Tanto la producción literaria como los dibujos realizados en su estancia en Nueva York dan constancia de un ser despierto y autoconsciente, de su resistencia a las presiones normativas del contexto y de la angustia y el desgarramiento que estas le producen. El vacío del cielo, la ausencia de Dios o la ausencia de un *azure* (un mundo de infinita armonía soñado en su etapa modernista de juventud) dan paso en este periodo a la negación, el vacío, la ausencia, la destrucción y la desintegración que pueblan un mundo injusto y opresivo (Nandorfy, 2003), condensa-

do de forma simbólica en la ciudad de Nueva York. El desmembramiento (como en *Animal fabuloso dirigiéndose a una casa*, 1929–1930, en el que las manos cortadas podrían simbolizar la crisis creativa pero también la imposibilidad de realizar su sexualidad), el martirio, la muerte y la descomposición (*Busto de hombre muerto*, 1932) salpican los dibujos en torno a su estancia americana. El poeta proyecta su intimidad dolorida sobre el negativo símbolo de la urbe moderna deshumanizada y materialista, identificándose y solidarizándose a su vez con los negros y los pobres tratados de forma cruel e injusta y en cuyo sufrimiento se ve reflejado. Aunque la crítica social, política e incluso ecológica de *Poeta en Nueva York* siempre se han puesto de relieve como las motivaciones principales de este periodo, estos magníficos autorretratos realizados de forma paralela nos ponen sobre aviso de la importancia de la clave del conflicto personal e íntimo en torno a la homosexualidad para entender la excelsa producción neoyorquina.

Como hemos tratado de reflejar en este trabajo, en el corpus plástico lorquiano nos encontramos con múltiples trazas y formas de abordar la homosexualidad, desde diversas temáticas, tropos y estrategias plásticas, en las que de forma cruzada zigzaguean la presentación y la ocultación enmascarada de la misma. Quizás sea este carácter poliédrico una de las características más destacables de su obra gráfica, aunque a veces se haya pasado por alto reduciendo la presencia de la homosexualidad al mero homoerotismo más directo y evidente de algunos dibujos de marineros o de hermosos gitanos. A pesar de ser un enfoque cada vez más concitado no se ha trazado una visión global sobre el mismo. Por otro lado, esta mirada de conjunto nos revela la inestimable valía de la obra gráfica lorquina para comprender la compleja experiencia de la homosexualidad en la España de las décadas de los años 20 y 30, así como para trazar fragmentos aún incompletos de una genealogía del arte *queer* español.

Referencias bibliográficas

- Binding, Paul (1985): *Lorca. The Gay Imagination*, London, GMP Publishers.
- Bonaddio, Federico (2010): *Federico García Lorca. The Poetics of Self-Consciousness*, Woodbrige, Tamesis.
- Dawn Ades, Josephine (1994): “Morphologies of Desire”, en *Salvador Dalí. The Early Years*, London, The Hayward Gallery, pp. 129–159.
- Gibson, Ian (2009): *Lorca y el mundo gay*, Madrid, Planeta.
- Hernández, Mario (1990): *Libro de los dibujos de Federico García Lorca*, Madrid, Tabapress, Grupo Tabacalera, Fundación Federico García Lorca.
- Herrero, Javier (2014): *Lorca Young and Gay. The Making of an Artist*, Newark, Delaware, Juan de la Cuesta.
- Jerez Farrán, Carlos (2006): *La pasión de San Lorca y el placer de morir*, Madrid, Visor.
- Jerez Farrán, Carlos (2007): “Análisis comparativo de la «Canción del mariquita» y los poemas de Camborio”, *Romanic Review*, 98, 4, pp. 457–479, <<https://doi.org/10.1215/26885220-98.4.457>>.
- García Lorca, Federico (1989): *Poeta en Nueva York*, Madrid, Cátedra.
- García Lorca, Federico (1994): *Prosa inédita de juventud*, Madrid, Cátedra.

- García Lorca, Federico (1997): *Epistolario completo*, Madrid, Cátedra.
- Katz, Jonathan y David C. Ward (2010): *Hide/Seek. Difference and Desire in American Portraiture*, Washington, Smithsonian Books.
- Maurer, Christopher (ed.) (2019): *Jardín deshecho. Lorca y el amor*, Granada, Centro Federico García Lorca.
- Mira, Alberto (2004): *De Sodoma a Chueca. Una historia cultural de la homosexualidad en España en el siglo XX*, Barcelona, Madrid, Egales.
- Nandorfy, Martha (2003): *The Poetic of Apocalypse. Federico García Lorca's Poet in New York*, London, Associated University Presses.
- Plaza Chillón, José Luis (2009): "La máscara como metáfora y la imagen del clown en los dibujos de Federico García Lorca", *Congreso Internacional Imagen y Apariencia*, Murcia, Editum, pp. 1–16.
- Plaza Chillón, José Luis (2021): *Efebos tristes. La iconografía homosexual masculina en los dibujos de Federico García Lorca*, Granada, Comares.
- Peral Vega, Emilio (2020): *Pierrot/Lorca. Carnaval blanco del deseo oscuro*, Guillermo Escolar Editor.
- Sahuquillo, Ángel (1991): *Federico García Lorca y la cultura de la homosexualidad masculina. Lorca, Dalí, Cernuda, Gil-Albert, Prados y la voz silenciada del amor homosexual*, Alicante, Instituto de Cultura "Juan Gil-Albert".
- Smith, Paul Julian (1989): *The Body Hispanic. Gender and Sexuality in Spanish and Spanish American Literature*, Oxford, Clarendon Press.
- Valis, Noël (2010): *La cultura de la cursilería. Mal gusto, clase y kitsch en la España moderna*, Madrid, Machado Libros.
- Vázquez, Francisco y Richard Cleminson (2016): *Los invisibles. Una historia de la homosexualidad masculina en España, 1850–1939*, Madrid, Comares.

Drawing the Unspeakable: The Multi-faceted Presence of Homosexuality in Federico García Lorca's Poetic Art

Keywords: García Lorca — drawings — traces of homosexuality — cartography.

Abstract

In the body of Lorca's graphic work there can be found multiple traces and ways of approaching homosexuality from various themes, tropes and plastic strategies in which the exhibition and the masked concealment of it coexist in a cross-connected form, without being able to express itself in a consistent and stable mode. Perhaps this is one of the most remarkable characteristics of his plastic work, although it has sometimes been overlooked when reducing the presence of homosexuality to a mere more direct and evident homoeroticism of some drawings of sailors or ephelic gypsies. This article aims to review an aspect that, despite being an increasingly contested approach, has not received global attention. Similarly, it is among its objectives to draw a first cartography of the various presences of homosexuality contained in the complex magma of his plastic work.

Fecha de recepción: 7 de octubre de 2020

Fecha de aceptación: 17 de febrero de 2021