

**El cuerpo corrupto de Federico García Lorca en *Juana la Lorca* (Valeriano López, 2021)**

Luis García-Torvisco  
*Gonzaga University*

Federico García Lorca (1898-1936) ha sido frecuentemente considerado como un creador de mitos, especialmente a través de una palabra poética capaz de transmutar en esencial lo particular, en simbólico lo referencial. Se puede decir, sin embargo, que, desde su temprana muerte, el principal mito de Lorca ha sido el propio Lorca. En ese sentido, las múltiples historias y leyendas sobre la vida del escritor granadino y su trágica muerte, sobre la localización de su cuerpo, así como sobre la difícil distribución y recepción de su obra durante varias décadas, han hecho difícil, a veces casi imposible, separar vida y obra, realidad y ficción, convirtiendo a Lorca, además de en símbolo del conflictivo devenir histórico de la España del siglo XX y primeras décadas del siglo XXI, en un interesado mito.

El asesinato de Lorca a comienzos del levantamiento militar que dio origen a la Guerra Civil y la censura y complicada difusión de su obra durante el régimen franquista facilitó la proliferación de leyendas en torno a su vida y obra. Con la llegada de la democracia, su imagen como poeta del pueblo y como mártir de la República contribuyó a que se convirtiera aún más en una figura cargada de un fuerte significado simbólico. La democracia trajo consigo, además, un proceso de institucionalización política y cultural de la obra de Lorca, pero sobre todo de la marca *Lorca*, proceso que tuvo su culminación en la creación por parte de los herederos del poeta de la Fundación Federico García Lorca en 1985, la cual en el año 2018 terminó trasladando su valioso archivo desde la Residencia de Estudiantes de Madrid al Centro Federico García Lorca en Granada, sede de la entidad pública encargada de conservar y promover el estudio y la difusión de la obra del poeta. Tan solo unos años antes, la Ley de Memoria Histórica (2007) había vuelto a situar a Lorca, específicamente su cuerpo, en el centro de un complejo entramado de intereses que claramente trascendían su obra literaria. En ese sentido, la búsqueda de sus restos en los años 2009, 2014 y 2016, aunque fallida, se convirtió en símbolo del intento de España de por fin enfrentarse al cruento pasado de la Guerra Civil y la dictadura franquista, específicamente a través de la apertura de las fosas comunes que se extienden a lo largo de su territorio.

En este contexto cargado de significados y de intereses creados, el video creador y artista plástico granadino Valeriano López (Huescar, Granada, 1963) realizó entre 2019 y 2022 un proyecto artístico multidisciplinar en tres actos:

1. “Nadivlo et on sonisesa sut: Okupación de la Huerta de San Vicente”: una *performance* inaugural y exposición de diecisiete (re)creaciones (fotografías, objetos, esculturas, video creaciones, intervenciones, instalaciones) en la Casa-Museo de Federico García Lorca en la Huerta de San Vicente (Granada) que tuvo lugar entre los años 2019 y 2020. López definió este primer acto como la presentación oficial de su idilio con Lorca (Rosado Romero 2023).
2. La película *Juana la Lorca*, que, coincidiendo con la exposición anterior, fue estrenada en el Teatro Isabel la Católica de Granada en enero del año 2020 y en una última versión editada en mayo del 2022. En este segundo acto, según López, “el romance se complicó” (Rosado Romero 2023).
3. “El desenlace. El divorcio de Valeriano López y Federico García Lorca en cinco acciones (‘El cuerpo de Lorca,’ ‘Sin pecado concebida,’ ‘Cortejo de la divorciada,’ ‘La última cena con Federico’ y ‘Soy el perro de tu señorío)’”: una última serie de *performances* que tuvieron lugar en diciembre del 2022 en espacios significativos de Granada o en emplazamientos importantes en el recorrido biográfico de Lorca. A través de estas *performances*, Valeriano se “divorciaba” oficialmente de Lorca, proponiendo “un pacto público para zanzar esta locura de amor y devolver Lorca al altar” (Rosado Romero 2023).

El componente central de este proyecto, *Juana la Lorca*, es una película que, aunando video creación, artes plásticas, *performances* y técnicas de falso documental, se plantea precisamente como una subversión del mito *Lorca*, especialmente en su Granada natal. Es un intento, en palabras de López, de perderle el miedo a Lorca, de “quitarse la pena negra y jugar con él”, denunciando de paso “su mercantilización y conversión en una marca competitiva” (Rosado Romero 2023). En ese sentido, además de ser una relectura en tono de farsa de Lorca y lo lorquiano, la película, que no recibió ningún tipo de subvención o ayuda pública, es también una incisiva denuncia de la utilización del cuerpo mitificado, “incorrupto” del poeta por parte de la familia e instituciones académicas y políticas de la España democrática<sup>1</sup>, así

---

<sup>1</sup> Según Fish (2021), “Federico sufrió dos muertes. Una acabó con su vida, la segunda construyó una erudita ortodoxia que lo elevó a los altares del progresismo y el clasicismo, objeto de trueque de expertos, ya pura mercancía lista para su consumo por el alacrán”.

como una reivindicación del Lorca más carnal, más *queer*, y, por ello, más difícil de asimilar en el mercado cultural de la democracia.

Esta reivindicación se articula a través de las experiencias de Juan Moreno (Juan Herrera), un gitano de Sacromonte, “de profesión artista y transformista”<sup>2</sup>, que, pese a confesar “tener aborrecido” a Lorca por su visión estereotípica y condescendiente del mundo gitano, se transforma en “lorquiana” tras una serie de experiencias exotéricas, lo que le hace descubrir descubrir un inesperado parentesco genético con Lorca y a iniciar, como un nuevo Quijote (Martín-Estudillo 2022), una búsqueda que le llevará finalmente a encontrar la tumba del poeta en Cuba. En palabras de López, “Juana es una ‘anarkolailo,’ un gitano *queer* rebelde” que “irrumpe en el entramado lorquiano con sus plumas, pelucas y pestañas postizas para poner en evidencia que el mito Lorca se ha construido a base de maquillaje y retoque” (Rosado Romero 2023). La película, presentada como un falso documental sobre el proceso de creación de la película sobre Juana y su periplo, con constantes juegos metaficcionales y rupturas de la cuarta pared, y con una irreverente mezcla de géneros, se articula fundamentalmente desde una perspectiva *camp*. Lo *camp*, literal y paródico al mismo tiempo, parte de una tensión significativa entre el significado tradicional de un objeto cultural dado y este mismo objeto como puro artificio, como pura representación de lo que se supone que es en un contexto específico. Con un origen difícil de precisar, el término se generalizó y adquirió cierta solidez crítica a partir de los años 60 a pesar de la casi imposibilidad de definirlo de un modo preciso o de incluso distinguirlo como una sensibilidad por parte de un sujeto o como una característica de ciertas prácticas culturales (Baker 2023). Definido por Susan Sontag en 1964 como una visión del mundo en términos de estilo, una visión que todo lo ve entre comillas (Sontag 1999); por Philip Core en 1984 como “una mentira que dice la verdad” (Core 1999); y por Andrew Ross en 1988 como un proceso en el que objetos y prácticas culturales que han perdido su vigencia en el mercado cultural adquieren una nueva vida a través de un uso simultáneamente literal y paródico (Ross 1999), para este análisis, resulta también relevante el acercamiento de Fabio Cleto (1999), para el cual lo *camp* es siempre una arquitectura discursiva *queer* (“torcida”), no necesariamente *gay*, que necesita de un significado o serie de significados culturalmente establecidos que, esquizofrénicamente, subvierte y reafirma al mismo tiempo. Esta reafirmación y subversión simultáneas no son una simple parodia, pues lo *camp* reconoce la importancia de los productos culturales “campificados” para el sujeto que los (re)construye, que se convierte así también en parte del proceso de desmantelamiento de la naturalizada

---

<sup>2</sup> Todas las citas de los diálogos de la película, en López (2021).

relación entre forma y contenido que lo *camp* siempre implica, lo que muestra, por un lado, una conciencia por parte de este mismo sujeto de su propia identidad como representación y, por otro, la relación histórica entre lo *camp* y prácticas *queer*. Más recientemente, Baker (2023) ha resumido las características de lo *camp*: el exceso, la artificialidad, el actuar en contra de lo que se considera “normal” en un contexto específico, y su carácter juguetón o travieso. Todas estas consideraciones son relevantes en un análisis de *Juana la Lorca*, especialmente si entendemos que lo que aparece articulado de un modo *camp* en la película no es Lorca persona o una obra específica de él, sino *Lorca* como producto cultural, como marca, con una serie de significados oficiales aceptados y solidificados (oficializados) a lo largo de los años, y, en segundo lugar, si entendemos cómo esta rearticulación *camp* se realiza precisamente a través de un sujeto liminar en términos de género con el objetivo de rescatar el aspecto más transgresor, más difícilmente asimilable, de *Lorca*.

Lo *camp*, señalado a nivel formal por el énfasis en la representación y por la exageración, caracteriza a diferentes niveles la película, la cual muestra ya desde el principio su carácter artificial cuando aparece el propio Valeriano López como personaje, como “director” que hace todo lo posible para conseguir su objetivo de apropiarse de la historia de Juana, incluyendo su manipulación emocional. En el constante juego de máscaras *camp* que caracteriza la película, Juana le cuenta a Valeriano como varios años atrás se hizo “lorquiana temporal” cuando tuvo un sueño “homoerótico premonitorio” en el que unos sensuales mulatos semidesnudos le invitaban a ir a Santiago. Tras descartar que se tratara de Santiago de Compostela, pues él nunca había querido hacer el Camino, un día escuchó en la radio una adaptación musicada del poema de Lorca “Son de negros en Cuba”, descubriendo así la relación entre su sueño, ese poema de *Poeta en Nueva York* (1940) y la ciudad de Santiago de Cuba: “Cuando llegue la luna llena / Iré a Santiago de Cuba / Iré a Santiago de Cuba / En un coche de agua negra”. Buscando una interpretación a su sueño, Juan comienza a investigar la obra de Lorca, especialmente sus “metáforas volitivas”, sentándose a menudo, en busca de una señal, junto al conocido monumento de bronce del poeta realizado por Juan Antonio Corred en el año 2010, el primero, según la película, que “Granada le dedica a su poeta asesinado”. El poeta, sin embargo, calla, pero la señal le llega finalmente, de un modo inesperado, cuando “el sueño se hace carne” y, tras tener una relación sexual con un mulato, este le muestra un tatuaje rayado relacionado con la santería y que resulta ser similar a uno de los dibujos de Lorca. Es entonces cuando Juan Moreno se convierte en “Juana la Lorca”, uniendo en su nueva identidad *camp* dos mitos trágicos granadinos: el del poeta y el de la Reina Juana I, a la que Lorca dedicó una elegía. En palabras de la misma Juana, que siempre recalca el carácter artificial, no solo de

sus actuaciones travestidas, sino de su propia identidad: “Siento necesidad de la forma dramática. Mi *show* era el clásico del transformismo, pero se me empezó a despertar el gusanillo del teatro y dramaticé mi espectáculo. Soy poeta como Lorca. Estoy loca como Juana. Soy Juana la Lorca”. Su bautismo como tal se (re)presenta en dos escenas y dos escenarios granadinos cargados de significación: delante de la Capilla Real, emplazamiento de la tumba oficial de la Reina Juana I, donde Juan, vestida de un negro solemne con el logo de la Barraca en el pecho, se bautiza como Juana la Lorca en “el nombre del padre, del hijo y del espíritu de Federico García Lorca,” y, al día siguiente, en las aguas de la acequia de Aynadamar, cerca del Barranco de Víznar, lugar en el que muchos estudiosos coinciden en que se encuentran los restos de Lorca. Allí, Juana y algunas de sus compañeras transformistas, en una escena pastiche de gran riqueza visual, caminan con una corona funeraria con el mensaje “Nadivol et onsonisesa sut” —un anagrama de la frase “Tus asesinos no te olvidan”— para terminar recreando en plano fijo “Doña Juana la Loca” (1877), el famoso cuadro sobre la reina de Francisco Pradilla, intervenido (“campificado,” podríamos decir) con elementos del universo lorquiano.

Tras estos bautismos simbólicos, Juana, a imitación de Lorca, crea “la Barraca de Juana la Lorca para para hacer misiones pedagógicas por los clubs de ambiente a lo largo y ancho de España”. Es entonces cuando tiene un segundo sueño articulado de nuevo desde una perspectiva *camp*. En este sueño, contado por Juana, pero representado para “darle fuerza dramática” por ella misma y por un Valeriano travestido, su fallecida abuela Maravilla, analfabeta pero creadora de una academia para gitanas superdotadas, le descubre que es nieta de Lorca, pues, a pesar de la idea comúnmente aceptada de que este “no conoció mujer”, ella tuvo una relación sexual a tres con el poeta y su marido, por el que Lorca “bebía los vientos”. Ante la pregunta de Juana a su abuela de cómo está tan segura de que su padre era hijo de Lorca y no de su abuelo, esta espeta: “Sé perfectamente donde se envainaron los dos jacinatos”.

Después del inesperado descubrimiento de su parentesco con Lorca, Juana comienza un proceso de exploración de su identidad paralelo a la deconstrucción del mito *Lorca*, lo que le lleva a enfrentarse con los garantes del Lorca oficial, así como con las autoridades y fuerzas reaccionarias de Granada. Así, la petición de Juana a Federica García Lorca (trasunto de Laura García Lorca de los Ríos, presidenta del Patronato de la Fundación) de hacerse una prueba de ADN es rechazada, lo que lleva a Juana a escenificar delante del Centro García Lorca una obra de títere de cachiporras en la cual el títere que la representa, tras intentar hablar con Federica, es golpeado por un guardia civil al grito de “Te maté, puñetero, te maté. Una, dos, tres, al barranco de Víznar con él”. Por otra parte, su petición de ayuda a Iván Gibson, primo estafador del biógrafo oficial de Lorca, resulta en el robo de un poema apócrifo que, dedicado a

su abuelo, Maravilla le había entregado en el sueño y que Juana tenía previsto que fuera el elemento estrella de su *kitsch* Cueva Museo de Lorca. Más significativamente, Juana y su cuadrilla realizan una serie de intervenciones quizás soñadas, quizás reales. La más importante se desarrolla en la Casa de la Huerta de San Vicente, casa de verano de la familia García Lorca, lugar fundamental en la historia de la producción literaria del poeta y su actual Casa-Museo<sup>3</sup>. Allí, un fantasma con pajarita negra recibe a Juana, quien comenta despreocupadamente que le gustaría llegar a un acuerdo con Federica para quedarse con la Casa, pues “la huerta va más con mi forma de ser”. Cuando Juana se pregunta qué ocurriría si la casa fuera finalmente suya, la vemos, elegantemente vestida con un traje de chaqueta negra, exquisita anfitriona de sonrientes visitantes de una casa intervenida por una serie de artefactos que remiten, de nuevo, a una deconstrucción de elementos significativos del mito de Lorca a través de una articulación *camp*. Así, vemos una caja de música con un esqueleto bailando en la que suena la música de la canción “Yo te daré café”: “Yo te daré / Te daré, niña hemosa / Te daré una cosa / Una cosa que yo solo sé / ¡Café!”. Fue este un tema de gran popularidad durante la II República que, como explica la película, los fascistas terminaron adoptando como himno pervirtiendo el sentido de la letra original para darle un sentido político en el que “café” se convirtió en el acrónimo de “Camaradas, Arriba Falange Española” y en consigna para mandar fusilar a alguien. En el universo lorquiano, la canción remite a la frase que, al parecer, el General Queipo de Llano le dijo al gobernador de Granada cuando, tras apresar a Lorca, este le preguntó qué debía hacer con él: “Café. Que le den café. Mucho café.” Otros elementos de esta ocupación incluyen unos zapatos blancos montados en unas alzas con las palabras *García y Lorca* impresas, un retrato de Juana la Loca con la cara del poeta y el epígrafe “Elegía a doña Juana la Loca,” o una *performance* de Valeriano escribiendo en un papel de gran tamaño en el suelo de una de las habitaciones de la casa la frase “No tomaré el nombre de García Lorca en vano”. La ocupación lo es no ya solo de la casa, sino del mito de Lorca; esta ocupación *camp*, además, se desarrolla de modo paralelo a una progresiva sexualización y relectura *queer* de Lorca, como se simboliza en la relación sexual entre Juana y un joven jardinero en la habitación del poeta que el fantasma con pajarita observa, quizás celoso de no tener ya “cuerpo” tras ser convertido en interesado mito, para después tocar el piano rodeado de transformistas que lo escuchan embelesadas.

---

<sup>3</sup> Valeriano López ha afirmado que la inspiración de esta “ocupación” fue *Mudanza* (2008), un cortometraje de Pere Portabella que presenta el resultado del proceso de desalojo de muebles y enseres de esta Casa-Museo de García Lorca para “mostrar la ausencia significativa del poeta y su fetichización” (Rosado Romero 2023).

Tal como muestran estos y muchos otros ejemplos, incluyendo el uso de poemas de Lorca significativamente alterados y utilizados como fondo musical, o la acción de Valeriano poniendo tierra de Viznar en dos espuelas rotuladas con *García y Lorca*, la película parte, por tanto, de un profundo conocimiento de Lorca y de lo lorquiano, deconstruyendo, desde una perspectiva *camp* y *queer*, muchos de los mitos asociados a ambos. De un modo muy significativo, esta deconstrucción de *Lorca* se acompaña de una sexualización de la figura del poeta, liberándolo así de interpretaciones oficiales y hagiográficas que han ocultado tradicionalmente los aspectos más carnales e incómodos de su biografía, incluyendo la liberación sexual que el poeta vivió en Cuba en 1930. Así, tras muchos vericuetos, Valeriano y Juana llegan finalmente a la Cuba del poema ensoñado por Juana; allí, lejos de la oficialidad en torno al poeta en su ciudad y país natales, Juana, tras descubrir al Lorca más sexual, tras dotar de nuevo de un “cuerpo” a su fantasma-mito, encuentra, junto al mausoleo de José Martí en el cementerio de Santiago, una tumba con sus iniciales; encuentra, finalmente, el cuerpo del poeta. El viaje de Juana se convierte así no solo en una excusa para mostrar y trasgredir simultáneamente un buen número de temas, símbolos y personajes típicos de la obra de Lorca a través de una articulación *camp*, sino, sobre todo, en un intento de deconstruir los mitos asociados con Lorca y lo lorquiano, de superar el cuerpo immaculado de Lorca para encontrar y celebrar su cuerpo corrupto.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAKER, Paul (2023): *Camp!: The Story of the Attitude that Conquered the World*. London: Footnote Press.
- CLETO, Fabio (1999): “Introduction: Queering the *Camp*”, en Fabio Cleto (ed.), *Camp. Queer Aesthetics and the Performing Subject: A Reader*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, pp. 1-42.
- CORE, Philip (1999): “From *Camp: The Lie that Tells the Truth*”, en Fabio Cleto (ed.), *Camp. Queer Aesthetics and the Performing Subject: A Reader*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, pp. 80-86.
- FISH, John (2022): “De vuelta a casa”. <<https://valerianolopez.es/juana-la-lorca/#textos>> (3-2-2024).
- GARCÍA LORCA, Federico (1940): “Son de negros en Cuba”. *Poeta en Nueva York*. México: Séneca.
- LÓPEZ, Valeriano (2021): *Juana la Lorca*. Siesta Producciones.
- MARTÍN-ESTUDILLO, Luis (2022): “De vuelta a casa”. <https://valerianolopez.es/juana-la-lorca/#textos> (3-2-2024).

PORTABELLA, Pere (2008): *Mudanza*. Films 59.

ROSADO ROMERO, Sabino (2023): “Valeriano López: ‘El mito Lorca se ha construido a base de maquillaje y retoque’”. *Diputación de Granada. Film in Granada*. <<https://filmgranada.com/valeriano-lopez-el-mito-lorca-se-ha-construido-a-base-de-maquillaje-y-retoque/>> (3-2-2024).

ROSS, Andrew (1999): “Uses of *Camp*”, en Fabio Cleto (ed.), *Camp. Queer Aesthetics and the Performing Subject: A Reader*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, pp. 308-329.

SONTAG, Susan (1999): “Notes on *Camp*”, en Fabio Cleto (ed.), *Camp. Queer Aesthetics and the Performing Subject: A Reader*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, pp. 105-119.