



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

COLEGIO DE LETRAS HISPÁNICAS

La construcción del personaje Federico García Lorca en *La muerte se va a Granada* de Fernando del Paso

Tesis que para optar el título de Licenciado en
LENGUA Y LITERATURAS HISPÁNICAS

presenta

Luis Gabutti Alarcón

Asesora:

Dra. Lilián Camacho Morfín

Ciudad Universitaria, Cd.Mx. 2018.



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

“Ver el aspecto dramático de un acontecimiento significa tanto percibir los elementos en conflicto como reaccionar emocionalmente ante ellos”.

Eric Bentley. *La vida del drama*.

Agradecimientos

Agradezco a mis padres José Luis Gabutti y Mónica Alarcón, también a mi hermano José Miguel, por dejarme estudiar esta carrera que me ha brindado tantas experiencias, de igual manera doy gracias a esas reuniones familiares donde se hablaba de un tal Fernando del Paso, charlas que me incitaron a leerlo y a conocer su obra. Esta tesis también se la dedico a mis profesores por sus enseñanzas de calidad humana, especialmente reconozco a Lulú Montaña por hacerme amar el teatro, por invitarme a ver varios montajes de *La casa de Bernarda de Alba* y, sobre todo, a luchar por lo que uno quiere; a Blanca Estela Treviño por permitirme ayudarla como asistente de profesor y a compartir la pasión que uno siente por la literatura; a María Teresa Miaja que me permitió apoyarla en el proyecto PAPIME PE400812 *Nuevas perspectivas de estudios medievales*, también, por introducirme al mundo de la investigación; de igual manera agradezco y admiro a Lilián Camacho Morfín por esa dedicación a la docencia que contagia a todos sus alumnos, junto con sus buenos consejos y sugerencias; agradezco a mis sinodales Diego Alcázar Díaz, Hugo Enrique del Castillo Reyes y Gerardo Roman Altamirano Meza por sus comentarios y sugerencias que terminaron dándole forma a este trabajo de tesis. Igualmente les doy gracias a los miembros del Seminario de tesis que con su atención, preguntas y sugerencias permitieron que este trabajo llegara a buen puerto.

Sobre todo, agradezco a mis amigos por aguantar mis dramas, miedos, alegrías, enojos, y otros estado de ánimo; gracias por su apoyo. Carina que siempre has estado ahí para escuchar y para aconsejar con tu infinita sabiduría. Wendy que me has acompañado en esos recorridos para ir a cursos medievalistas y siempre podermos contar nuestras tristezas, pero sobre todo nuestras alegrías sea en el ágora o tomando un café. Vania que siempre has sabido como aconsejar y alegrar a las personas sea en una

charla en la mesa o en una fiesta. Rubén que sabes también escuchar y comprender a las personas, dándoles ánimos para continuar y superar las adversidades. Igual le doy las gracias a María, a Paniela, a Pedro, a Manuel, a Jonathan, Josú y otros más por ser atentos conmigo y mostrar interés a la conclusión de este trabajo, pero sobre todo por las experiencias que hemos vivido.

Doy gracias a la UNAM por permitirme ser partícipe de sus eventos, de sus instalaciones, de sus bibliotecas y recursos para formarme profesionalmente. Y finalmente una dedicatoria a Mika, el tigre de la casa, que con sus ojos azules vigilaba que cumpliera con mi deber a lo largo de la carrera.

ÍNDICE

1. Introducción.	6
2. Fernando del Paso, una revisión crítica.	13
2.1. Fernando del Paso: un escritor de la totalidad. Consagración en el campo literario.	13
2.2. Personajes del pasiano: laberintos hechos palabras.	24
2.3. Teatralidad en Del Paso: de la novela al teatro.	31
3. El personaje literario-dramático.	35
3.1. Introducción al concepto de personaje.	35
3.2. Dramatología: el texto literario dramático.	42
3.3. Para un análisis del personaje literario-dramático.	49
3.4. Hacia la interpretación del personaje literario-dramático.	57
4. Federico García Lorca en <i>La muerte se va a Granada</i>.	64
4.1. “¡Grananda... Última parada!”: el mundo de <i>la muerte se va a Granada</i>	64
4.2. “Yo no tengo color”: análisis del personaje Federico.	74
4.3. “Y la vida no es noble, ni buena, ni sagrada”: interpretación del personaje.	86
5. Conclusiones.	100
6. Anexos.	106
a) Bibliografía crítica sobre el autor.	107
b) Sonetos de Francisco Serrano.	115
7. Bibliografía.	118

1. Introducción

Fernando del Paso ha demostrado su conocimiento histórico en sus tres novelas más estudiadas y destacadas por la crítica: *José Trigo*, *Palinuro de México* y *Noticias del Imperio*, en las que reescribió, en un afán desmitificador, los episodios más controvertidos de México como la guerra cristera, el movimiento de los ferrocarrileros, el movimiento estudiantil del 68, la Invasión francesa y el Segundo Imperio; en sus dos primeras novelas el autor recrea y manipula el lenguaje, como podemos leer en el estallido de nahuatlismos en *José Trigo*, así como el empleo de conocimientos “enciclopédicos” en *Palinuro de México*; mientras que en *Noticias del Imperio* juega con la Historia, para presentarnos a personajes históricos como Carlota, Maximiliano y Benito Juárez al emplear distintos registros como monólogos, cartas, corridos, etc. Si bien resulta impresionante la aplicación de los recursos literarios en esas tres novelas, todavía falta acercarse a otros rubros de su producción literaria, por ello en este trabajo me acerco a su obra de teatro titulada *La muerte se va a Granada* que desarrolla los últimos días de vida de Federico García Lorca.

Como he señalado en el párrafo anterior, y se podrá leer a detalle en el primer capítulo de este trabajo, la crítica ha prestado mucha atención a Fernando del Paso por sus novelas; sin embargo ha dejado de lado su producción poética (*De la A a la Z por un poeta*, *Paleta de diez colores*, *Sonetos del amor y de lo diario*, y *PoeMar*), junto con su producción dramática que consta de tres obras, las primeras dos son parte de sus novelas: en primer lugar “Palinuro en la escalera”, que es el penúltimo capítulo de *Palinuro de México*; y, en segundo lugar, algunos fragmentos de los “monólogos” de Carlota que se han llevado a escena bajo el nombre de *Réquiem por un imperio*; a diferencia de los anteriores, el tercer texto dramático, *La muerte se va a Granada*, permanece en un relativo olvido, aunque en sus entrevistas y en su discurso al recibir el

Premio Cervantes 2015 el autor menciona esta obra, la crítica académica no ha vertido línea alguna sobre ella y lo que se encuentra por escrito son algunas reseñas o entrevistas a los directores de escena.

El personaje central de *La muerte se va a Granada*, Federico García Lorca, resulta interesante por tratarse de un personaje histórico, a semejanza de Carlota de *Noticias del Imperio*; también resulta atrayente por el momento de coyuntura histórica que atraviesa: la guerra civil española que lo conduce a la muerte, vivencia semejante a la de Palinuro, quien en el movimiento estudiantil del 68 es herido de gravedad; estas semejanzas de Federico con esos otros personajes delpasianos abren la pregunta de si comparten una visión del mundo o si difieren de esa visión.

El presente trabajo sólo estudia la construcción del personaje Federico para determinar si se trata de un personaje complejo, es decir que en su análisis e interpretación cumple un papel discursivo semejante a Palinuro y Carlota que ponen en entredicho el discurso historiográfico así como la construcción de una identidad, o se trata de un personaje elaborado sólo para conmover al público o lectores que se acerquen a *La muerte se va a Granada*.¹ Este texto dramático, por tratarse de la muerte de Federico García Lorca, parece una tragedia en una primera lectura al considerar la complejidad de las interacciones que mantiene con los demás personajes y la semejanza del argumento con una tragedia; sin embargo, la hipótesis que se presenta en este estudio es que el personaje Federico se construye como un personaje melodramático encubierto con elementos que lo harían parecer trágico. Los objetivos de esta tesis son analizar e interpretar a partir de la dramaturgia a un personaje delpasiano no canónico,

¹ En el presente trabajo, me refiero a personaje complejo desde la perspectiva de la dramaturgia que señala que estos personajes poseen virtudes y defectos en su construcción dramática, rasgo que les permite establecer un conflicto no sólo con el antagonista sino consigo mismos. El personaje sencillo es aquel que sólo mantiene una virtud o un defecto, generando en el lector empatía, si se trata de una virtud o rechazo en el caso de tener un defecto. Lo anterior no quiere decir que el personaje complejo no suscite empatía en el público, sino que va a obligar al receptor a reconocer la virtud y defecto que posee.

valorar una obra que permanece al margen de la producción literaria de Fernando del Paso y reconocer que la obra de un autor no es sólo lo impuesto por la crítica académica sino su demás producción que no se ha estudiado.

La obra fue estrenada oficialmente en tres momentos: primero por José Luis Ibáñez en el Teatro Helénico en 1999; segundo, en el Festival Cervantino por el mismo director en el mismo año; y, tercero, en la Feria del Libro de Guadalajara con la dirección de Daniel Costantini en 2006. Fernando del Paso ha señalado los motivos que lo llevaron a escribir esta obra sobre el poeta granadino:

Lorca me ha gustado siempre muchísimo, tiene dos aspectos, es algo esquizoide: uno es el poeta del *Romancero gitano*, un poeta dulce, juguetón, con imágenes muy bellas, y el otro es el *Poeta en Nueva York*. Lorca se convierte en un gran poeta con estos últimos poemas; ya es un poeta mucho más maduro, más dolido por la miseria, la tragedia y el absurdo. Tiene una personalidad extraordinaria. Me pareció espantoso que haya sido una de las primeras víctimas de la Guerra Civil española sin haber sido ni un coronel, ni un soldado, ni alguien que tuviera armas, sino solo su inteligencia y su genio; me pareció muy lastimoso todo ello. También me conduele mucho la muerte de Miguel Hernández, que, debo decirle, aunque yo he escrito muchas cosas toda mi vida, el libro que detonó toda mi vocación literaria fue *El rayo que no cesa*. Volviendo a Lorca, es una tragedia, ese hombre, a esa edad, escribía cosas tan maravillosas: *La casa de Bernarda Alba*, *Las bodas de sangre* ya no eran cancioncitas, ¿verdad? Y había un gran sentido de la tragedia en su vida, me atrajo mucho, y me dije, “¿se puede hacer todavía una obra de teatro en verso?”. creí que sí, e hice un poco un pastiche del lenguaje de Lorca porque el único verso que figura de él allí es “y la vida no es noble, ni buena, ni sagrada”.²

Fernando del Paso en una entrevista con María Elena Matadamas, publicada en *La Jornada* el seis de octubre de 1998, comenta que la idea se le había ocurrido ocho años atrás (en 1990) en París, plenamente consciente de hacerla en diálogo y en verso:

² Fernando del Paso, entrevista realizada por Carmen Álvarez Lobato. “‘Me casé con la literatura, pero mi amante es la historia’. Una conversación con Fernando del Paso”, *Literatura mexicana*, vol. 2. 2013. p.p. 197-198.

“Empecé a releer la obra de García Lorca con pasión, a leer sus biografías”,³ en esos momentos se dio cuenta de la cercanía de la celebración del centenario de nacimiento del poeta granadino y se propuso a escribir la obra que, en sus palabras “fue un reto y un ejercicio de síntesis”; sobre el personaje histórico dice:

García Lorca, como todo gran poeta, es universal y al mismo tiempo es tan, pero tan difícil traducirlo, es casi imposible, y aún así nos llega. En un momento dado a mí no me interesa la universalidad de García Lorca, me interesa que conmueva. [...] Quiero que se dé esa idea de un García Lorca con humor, porque vivir el peso de una tragedia en una obra de dos horas hubiera sido muy fuerte.⁴

En una especie de éfrasis y opinión, Francisco Serrano escribe seis sonetos dedicados a esta obra de Fernando del Paso en la sección “Consonante (1997-1999)” en la parte titulada “Clarimento” de su libro *Poemas (1969-2000)*, el conjunto de poemas lleva el título de “Fernando del Paso escribe *La muerte se va a Granada*”, los seis sonetos retratan las consideraciones de Serrano hacia esta obra del pasiano; en el primero se refiere al lenguaje “pastiche” de la obra y al personaje de Federico, el segundo manifiesta que a la obra la considera “Una farsa festiva, con matraca/ y tamboril, que junte lo grotesco/ a lo eximio, lo vil a lo sublime [...]”,⁵ el tercero refiere al hecho histórico en el que se inscribe este texto del pasiano, el cuarto el espacio geográfico en el que se desarrolla la trama (Granada), el penúltimo sobre el crimen perpetuado y, finalmente, sobre el final de la pieza teatral. (Véase anexo 2)

Ya para 1997 se anuncia la nueva obra del escritor mexicano,⁶ para el siguiente año, entre octubre y diciembre, surgen más noticias sobre la aparición del libro y la representación, promocionando lecturas que organiza el autor o la presentación del texto en la Feria Internacional de Libro de Guadalajara el dos de diciembre de ese año; para

³ María Elena Matadamas, “Más que su universalidad abordo al García Lorca que conmueve”, *La Jornada*, 6 de octubre de 1998.

⁴ *Ibidem*.

⁵ Francisco Serrano, *Poemas (1969-2000)*, p. 470.

⁶ *Vid.* “El asesinato de García Lorca, tema de la próxima obra teatral de FP”, *Excélsior* 22 de julio de 1997.

1999 se dan los detalles sobre la puesta en escena que en un inicio estaba a cargo de Mario Espinosa, pero la dirección recae en José Luis Ibáñez para la presentación del dieciocho de junio en el Cervantino; la producción tuvo un apoyo de un millón de pesos por parte de CONACULTA, el vestuario estuvo a cargo de Humberto Spíndola, la escenografía fue realizada por David Antón. Sobre la puesta en escena en *El informador* se juzgó de la siguiente manera:

Si bien la obra está concebida en verso, la puesta está en prosa, porque en realidad ésta última nunca alcanza los niveles y propuestas del texto. Los actores no declaman, recitan y carecen de la emotividad que el autor exige. El tono, como la propuesta, son planos aún cuando plásticamente tiene varios aciertos.⁷

Este artículo acaba dudando sobre el éxito de esta obra. ¿Serán estas mismas razones por lo que no existe crítica académica de este texto? ¿Merece la pena revisarlo? *La muerte se va a Granada* ha sido marginada por los que trabajan la producción delpasiana porque no se trata de una novela “total”,⁸ sino de una obra de teatro en donde las condiciones estructurales del género no permiten lo que sí permitiría la novela (extensión, mayor innovación, desbordamiento de varios discursos artísticos, etc.); sin embargo, la lectura atenta nos permitirá observar que la obra presenta semejanzas con las tres novelas alabadas por la crítica, con lo cual se integra al proyecto creador delpasiano, lo cual fundamenta la necesidad de estudiar este texto.

Como se ha insistido, el sesgo de la crítica a la obra delpasiana se ha generado por enfocarse sólo en su creación novelística; cabe recalcar que, inclusive, esa crítica se

⁷ Vid. “Vida escénica a *La Muerte se va a Granada*”, *El Informador*, 27 de junio de 1999.

⁸ Inés Sáenz, a partir de lo que refiere Robin William Fiddiam, señala que la novela total presenta las siguientes características:

“a) la novela total aspira a representar una realidad ‘inexhaustiva’ y cultiva un rango de referencias enciclopédico como medio para lograr ese fin.

b) La novela total se concibe como un sistema contenido en sí mismo, o bien como un microcosmos de significación cuyo elemento primordial es la ambigüedad.

c) La novela total se caracteriza por la fusión de la perspectiva histórica y mítica, y por la transgresión a las normas convencionales de economía narrativa.

d) La novela total despliega una textura verbal que tiende a lo barroco, y muestra típicamente un desborde paradigmático en el eje sintagmático del lenguaje”. Inés Sáenz, “El concepto de novela total” en *El imperio de las voces: Fernando del Paso ante la crítica*, p. 68.

ve reducida ya que se centra en las primeras tres novelas y no en la última, *Linda 67. Historia de un crimen*. Este descuido ha llevado a encasillar la producción literaria de este escritor mexicano a una serie de lugares comunes que, si bien son justificables, han limitado la recepción total de la producción de Del Paso. Estos lugares comunes de la crítica se centran en el uso de lo histórico para novelar, de la historiografía posmoderna, de los distintos registros textuales en sus novelas, del lenguaje barroco, de lo grotesco, etc.

Dentro de la producción delpasiana, se ha relegado a un segundo término sus textos poéticos y dramáticos. Dentro de los últimos se ha analizado solamente *Palinuro en la escalera*, pero no como obra independiente sino como un capítulo más de *Palinuro de México*. Este rezago de la crítica ha ocasionado que la obra del reciente premio Cervantes sea parcial, no compleja, e insuficiente; por lo anterior este trabajo busca crear una nueva línea de investigación en la obra de Fernando del Paso para ir creando una imagen mucho más compleja de lo que es este escritor mexicano, para así alejarnos de los lugares comunes vertidos por la crítica. A sí mismo el presente estudio permite constatar una de las plasmaciones que se han hecho de Federico García Lorca, se trata de dos autores: uno que homenajea y otro que es homenajeado.

El siguiente trabajo se divide en tres capítulos: el primero presenta el estado de la cuestión sobre la vida, la obra, la crítica general sobre Fernando del Paso, en el primer apartado; el segundo se centra en la crítica académica sobre los personajes delpasianos -que son Carlota, Palinuro y Maximiliano- así como los métodos que han empleado los críticos para analizarlos; el tercero trata sobre la crítica hacia los recursos teatrales en las novelas de Del Paso y su función en su narrativa. El segundo capítulo desarrolla el marco teórico-metodológico que se emplea en esta tesis, el primer apartado elabora aspectos generales de lo que es un personaje literario; el segundo sobre las

características de un texto literario-dramático y el empleo de la dramaturgia; el tercero sobre cómo analizar a un personaje y el cuarto cómo interpretarlo. El tercer capítulo muestra el análisis y la interpretación sobre el personaje Federico en *La muerte se va a Granada*, el primer apartado se centra en el texto, sus antecedentes, sus fuentes, la historia y el argumento que desarrolla; el segundo analiza al personaje principal de la obra para establecer qué tipo de signo es; y el tercero interpreta a Federico según su premisa de construcción y su vinculación al género trágico y al melodramático; como complemento, se ofrece dos anexos: el primero una bibliografía sobre Fernando del Paso y el segundo los sonetos de Francisco Serrano. Con lo anterior busco demostrar la importancia de estudiar esta obra como proyecto creador de Fernando del Paso porque la visión de mundo que se presenta en *La muerte se va a Granada* a partir de su personaje principal, Federico, es semejante a sus personajes novelescos, además de mostrar los recursos literarios de Del Paso para armar esta obra.

2. Fernando del Paso, una revisión crítica

Un autor se consagra de múltiples maneras, sea a partir de su popularidad con el público, sea con los reconocimientos que lo validan como creador emérito o, inclusive, con la opinión que recibe de sus coetáneos y de sus futuros críticos e investigadores. Esos procesos insertan al escritor dentro de un campo cultural, canonizándolo a él y a su obra; sin embargo no toda la producción de un literato recibe la misma atención, los agentes que lo llevan a su reconocimiento también señalan las maneras de leerlo, de considerar cuáles de sus obras lo consagran como autor y cuáles no: las tan mencionadas categorías de “obras mayores” y “obras menores”. El presente capítulo se divide en tres apartados: el primero da un panorama sobre la inserción de Fernando del Paso en la literatura mexicana; el segundo se centra en las investigaciones que han abordado la configuración de sus personajes; y el último aborda los aspectos teatrales que existen en su obra, lo anterior con el fin de establecer la crítica delpasiana desde lo general hasta lo particular, construyo así el camino para afrontar al personaje Federico al conocer lo que se ha hecho y lo que ha pasado desapercibido.

2.1 Fernando del Paso, un escritor de la totalidad. Consagración en el campo literario.

Descendiente del historiador Francisco del Paso y Troncoso, Fernando del Paso nació el primero de abril de 1935 en la Ciudad de México. Realizó la preparatoria en el Colegio de San Ildefonso en los bachilleratos de Ciencias Biológicas y Económicas. Estudió dos años en la Facultad de Economía. En 1955 comenzó a trabajar en agencias publicitarias, experiencia que le sirvió para configurar parte de la novela *Palinuro de México* (1977).

Desde finales de los años cincuenta ha colaborado en periódicos, suplementos culturales y revistas con ensayos sobre arte, política, e historia y otros artículos prosísticos, varios reunidos en *Obras III. Ensayo y obra periodística* del Fondo de Cultura Económica. Contrajo matrimonio con su compañera de preparatoria Socorro Gordillo, con quien ha tenido cuatro hijos.

Antes de ser escritor, fue lector por lo que resulta importante conocer sus principales lecturas, las cuales lo encaminaron a una concepción propia de su quehacer literario. Espinosa-Jácome menciona que Del Paso en los años cincuenta se inició en el humanismo “a la usanza hispanoamericana” al leer autores como Flaubert, Joyce, Proust, a la Generación Perdida y el teatro norteamericano.⁹ En una entrevista realizada por Carmen Álvarez Lobato, Fernando del Paso comenta que: “siempre fui un gran lector de poesía, no de joven, sino más adelante.”¹⁰ Entre los poetas que enlista destaca a Breton, Éluard, Celan, Rimbaud, López Velarde, Vallejo, Neruda, Huidobro, los barrocos españoles Góngora y Quevedo; pero, sobre todos, dice que le debe al *Rayo que no cesa* de Miguel Hernández su vocación como escritor. Reconoce, de igual manera, su gusto por la obra de Joyce, de Connolly, de Faulkner, de Tom Wolfe y de Thomas Wolfe.

Su primer libro publicado fue un poemario titulado *Sonetos de lo diario* en 1958 en los Cuadernos del Unicornio de Juan José Arreola, de la editorial Porrúa; esta primera obra se componía de nueve sonetos dedicados a Socorro que luego se reunieron, junto con otros poemas en *Sonetos del amor y de lo diario* en 1997. La recepción de los poemas delpasianos ha sido intrascendente para la crítica académica, pero se pueden consultar reseñas en artículos periodísticos.¹¹ Al año siguiente publicó en *La palabra y el Hombre* un cuento que tituló “El estudiante y la reina”. En 1964, sin ser todavía un

⁹ José T. Espinosa-Jácome. *De entre los sueños: El espectro surrealista en Fernando del Paso*. p. 18.

¹⁰ Carmen Álvarez Lobato. *op. cit.* p. 184.

¹¹ *Vid.* Salvador Reyes Nevares “*Sonetos de lo diario*”, “México en la Cultura”, 517, 8 feb., 1959. p. 2.

escritor destacado, ingresó como becario en el Centro Mexicano de Escritores durante un año, entre sus profesores se encontraban Juan José Arreola y Juan Rulfo.¹²

En 1966, después de pasar por el Centro Mexicano de Escritores, publicó *José Trigo* que obtuvo, ese mismo año, el premio Xavier Villaurrutia. Antes de su circulación, el 8 de junio de 1966, en el suplemento *La Cultura en México*, que dirigía Fernando Benítez, se publicó una entrevista de Juan Carvajal con opiniones de Juan Rulfo, Álvaro Mutis, José Miguel García Ascot y Archibaldo Burns, titulada “¿Estamos frente a un genio?” donde ya se discutía sobre la novela. La crítica, como señala Alejandro Toledo,¹³ no fue muy benevolente con esta primera obra, dos de los puntos más juzgados fue la estructura del texto -llegando a dudar de su configuración como novela- y el lenguaje rebuscado.

En 1969, tres años después de *José Trigo*, Fernando del Paso dejó México, volvería al país hasta 1992, este hecho resulta de gran importancia porque lo alejó de agrupaciones generacionales como la “Onda” o la Escuela de la “Escritura” y le permitió al autor elaborar su obra de manera independiente a sus contemporáneos - aunque no exenta de preocupaciones de sus coetáneos-; distanciándolo de la crítica literaria del país.¹⁴

Primero radicó en Estados Unidos al obtener la beca de la fundación John Simon Guggenheim, en Iowa como escritor invitado del International Writing Program (1969-1971); después vivió en Londres como locutor, traductor, guionista y productor de la BBC hasta que se mudó a París, donde fue colaborador de Radio France Internationale, consejero cultural (1986-1989) y cónsul general de México (1989-1992). De esa actividad resultó ganador del Premio Internacional España de Radiodifusión 1986 por el mejor programa cultural de la televisión francesa.

¹² José T. Espinosa-Jácome *op. cit.* p. 18.

¹³ Alejandro Toledo, “Prólogo” en *El imperio de las voces: Fernando del Paso ante la crítica*. p. 9.

¹⁴ Cf. Óscar Mata. *Un océano de narraciones: Fernando del Paso*. p. 11.

Esos años en que radicó en Inglaterra, aunque hubo cierto silencio respecto a su narrativa -ya que tardaría nueve años en publicar su siguiente obra-, no impidieron que se dedicara a otras creaciones artísticas como la exposición de sus dibujos en 1974 en Londres, la primera vez que el público observó su creación pictórica (misma que en futuros años ha aparecido como portadas en algunos de sus libros), antes de que se publicara su segunda novela, *Palinuro de México*, este texto obtuvo el Premio Novela de México (1975), fue publicado por editorial Alfaguara en España en 1977; en México se publicó hasta 1980 en Joaquín Mortiz. Ganó el Premio Internacional Rómulo Gallegos en 1982 y el premio a la mejor novela publicada en Francia en 1985; de esta manera, Fernando del Paso se consagró como escritor no sólo en el ambiente mexicano, sino internacional.

Se debieron esperar diez años para que el mundo conociera su tercera novela, *Noticias del Imperio* (1987), que ganó no sólo un éxito comercial sino el Premio Mazatlán de Literatura el mismo año. De esta novela, algunos de sus capítulos fueron representados en México bajo el nombre de *Réquiem por un imperio* en 1988. Ese mismo año publicó *De la A a la Z por un poeta*, poemario dedicado al público infantil, seguido en 1990 por *Paleta de diez colores*. Antes de volver a México en 1991 publicó en colaboración con Socorro, su esposa, *Douceur et passion de la cuisine mexicaine*,¹⁵ un recetario de cocina y obtuvo el Premio Nacional de Literatura.

Regresó a México en 1992, radicó en Guadalajara donde coordinó la Biblioteca Iberoamericana Octavio Paz y formó parte de los asesores de CONACULTA. Desde 1996 es miembro del Colegio Nacional. Publicó en los noventas el texto literario-dramático *Palinuro en la escalera* (penúltimo capítulo de *Palinuro de México*) en editorial Diana, llevado a escena a finales de 1993 en el Teatro Julio Castillo bajo la

¹⁵ Editada recientemente en español como *La cocina mexicana de Socorro y Fernando del Paso*, México, Fondo de Cultura Económica, 2016.

dirección de Mario Espinosa;¹⁶ un ensayo, *Memoria y olvido de Juan José Arreola* (1994); una novela policiaca poco convencional, *Linda 67. Historia de un crimen* (1995); recopiló sus primeros poemas junto con otros en *Sonetos del amor y de lo diario* (1997) y al año siguiente *La muerte se va a Granada [poema dramático en dos actos y un gran final]* (1998) editada por Alfaguara y representada el año siguiente.

En 1999, se publicó en la UNAM *Cuentos dispersos*, una selección de Alejandro Toledo de cuentos de Fernando del Paso insertos en sus novelas. En cuanto a poesía, vieron la luz los poemarios *Castillos en el aire* (2002) y *PoeMar* (2004). En el 2004 publicó, también, un ensayo titulado *Viaje alrededor de El Quijote*. En 2011, con la editorial Fondo de Cultura Económica, realizó su trabajo como historiador con el libro *Bajo la sombra de la historia. Ensayos sobre el Islam y el judaísmo*. Ha recibido otros galardones, de los cuales destaca el Premio Cervantes en 2015.

A partir de esta trayectoria, se puede dar cuenta de que la obra de Fernando del Paso ha sido constante aunque no abundante en comparación con el carácter prolífico de otros escritores y, si bien es variada, la crítica, principalmente académica, sólo se ha dado espacio para comentar las tres primeras novelas del autor, dejando de lado su producción dramática, poética y de historiador. En las siguientes líneas repaso los puntos principales sobre los que ha discurrido la crítica sobre el autor mexicano.

Alejandro Toledo en 1997, un año antes del estreno y la publicación de *La muerte se va a Granada*, recopiló una serie de artículos críticos sobre la obra literaria de este autor mexicano que tituló *El imperio de las voces. Fernando del Paso ante la crítica*. El libro se compone de veintisiete ensayos, escritos por diversas personas, en las que se encuentran escritores mexicanos, críticos e investigadores extranjeros, etc. En el mismo libro también hay un apéndice con algunos textos de Fernando del Paso.

¹⁶ Daniel Zavala, "Palinuro, la muerte, la escalera..." en *La experiencia literaria*. p. 213.

La mayoría de los artículos corresponden a la crítica de *José Trigo*, *Palinuro de México* y *Noticias del Imperio*, dejando de lado a *Linda 67. Historia de un crimen*, los poemarios del autor, y su obra plástica. Este libro sirve para hacer el rastreo de las principales inquietudes de los comentaristas de la obra delpasiana como lo son: la imaginación y la realidad, el lenguaje, la polifonía, la historia y la memoria. He escogido los artículos más cercanos a la fecha de publicación de cada novela para así observar cómo fue la recepción inicial de las primeras tres obras narrativas de Fernando del Paso.

La primera novela, como ya he mencionado, se comentaba antes de su publicación (en la entrevista de Juan Carvajal). Cuando se publicó en 1966 la crítica no se hizo esperar. Alberto Díaz Lastra¹⁷, a partir de los términos de lector hembra y lector macho, considera que esta novela se concibe para un grupo de iniciados, que se desarrolla en un tiempo mítico donde el autor rompe con los supuestos y, aunque valora positivamente la obra, considera que el manejo del lenguaje presenta para el lector una gran dificultad. De similar opinión, la crítica de José Luis Martínez¹⁸ al concebir el lenguaje de *José Trigo* como reiterativo, como una lectura difícil que lo hace poner en duda la “eficacia novelesca”, aunque acierta al remarcar la influencia de James Joyce.

Ante la incertidumbre que produjo la primera novela, once años después, el escritor mexicano sorprendería con *Palinuro de México*. Alrededor de esta novela surgió una crítica que la valoró positivamente y otra que, aún en conflicto con el estilo delpasiano, no supo juzgarla más allá del lenguaje. Dentro de la crítica cabe destacar que no sólo fue comentada por mexicanos, sino por extranjeros como Artur Lundkvist¹⁹,

¹⁷ Alberto Díaz Lastra. “Se busca a *José Trigo*”, publicado el 22 de febrero de 1967 en *La Cultura de México*, reunido en *El imperio de las voces. Fernando del Paso ante la crítica*, p.p. 22-26.

¹⁸ José Luis Martínez. “*José Trigo*”, publicado el 8 de abril de 1968 en *Revista de la Universidad de México*, reunido en *El imperio de las voces. Fernando del Paso ante la crítica*, p.p. 19-21.

¹⁹ Artur Lundkvist “*Palinuro de México*”, publicado en Suecia 29 de abril de 1978 en *Svenka Dogblodet*, reunido en *El imperio de las voces. Fernando del Paso ante la crítica*, p.p. 70-73.

sueco, que veladamente juzga el lenguaje de la obra, pero también lo admira, relacionando a Del Paso con otros escritores latinoamericanos como Lezama Lima o Cabrera Infante.

La primera crítica se centró en afiliar la novela a una tradición: Fabienne Bradu la relaciona con la picaresca española porque, según el crítico, el texto es “una obra literaria que, sin ser panfleto político, denuncia la degeneración de un sistema frente al cual Fernando del Paso escogió la palabra y la imaginación para responder”.²⁰ Marco Antonio Montes de Oca,²¹ en cambio, sitúa esta novela como manierista por romper con los esquemas de la narrativa moderna y sobre todo la considera una invitación a la imaginación.

Otro lado de la crítica buscó establecer el tema de esta novela: Severo Sarduy²² dice que más que la imaginación la medicina es el verdadero tema del libro, sobre todo la engloba en la narrativa de Joyce y de Cyril Connolly, y en los procedimientos del Collage surrealista francés; mucho después, Ignacio Trejo Fuentes aborda la novela delpasiana como una polifonía,²³ se trata de un espacio abierto donde cabe todo y, como escribe, “Se da en Palinuro un fenómeno poco común en la narrativa mexicana: la inquietud del escritor por recuperar el valor más alto de los objetos y de conferirles una dimensión casi humana”²⁴ y subraya sobre todo el erotismo como tema eje de la novela.

De las tres novelas comentadas del autor, *Noticias del imperio* resulta ser la más apreciada y canonizada por la crítica. José Emilio Pacheco ha resaltado la exigencia de

²⁰ Fabienne Bradu “La picaresca de la desilusión”, publicado en agosto de 1979 en *Revista de la Universidad de México*, reunido en *El imperio de las voces. Fernando del Paso ante la crítica*, p.p. 83-86.

²¹ Marco Antonio Montes de Oca “Palinuro de México”, publicado en marzo de 1980 en *Vuelta*, reunido en *El imperio de las voces. Fernando del Paso ante la crítica*, p.p. 77-82.

²² Severo Sarduy “Del Paso: una novela con cajones”, publicado en agosto de 1985 en *Livres Libération*, reunido en *El imperio de las voces. Fernando del Paso ante la crítica*, p.p. 74-76.

²³ Ignacio Trejo Fuentes “Introducción a *Palinuro de México*”, publicado en 1987 en *Segunda voz: ensayos sobre literatura mexicana*, reunido en *El imperio de las voces. Fernando del Paso ante la crítica*, p.p. 87-93.

²⁴ *Ibidem*. p. 88.

la novela consigo misma y con sus lectores y señala la no neutralidad de ésta.²⁵ Vicente Quirarte refiere el éxito del texto a las dotes de historiador, poeta y novelista de aventuras que es Del Paso; señala que el autor ya tiene un público que lo desea leer, pero que aún ese público se sorprenderá de lo que encontrará, sobre todo la transgresión de los niveles genéricos.²⁶

Otros críticos se han centrado en la intertextualidad, como Francisco Cervantes, él comenta que se ha reseñado mal la novela y, en concordancia con Vicente Quirarte, dice: “Después de todo, el uso de documentos y hechos concretos no obliga a un creador a estrechar su ámbito, sino todo lo contrario: desbordarse, siempre y cuando sea verídica como obra o, según Del Paso, como libro”.²⁷ Monique Plâa,²⁸ en cambio, en su artículo, busca ya establecer una poética de la obra delpasiana a través de rasgos comunes que las rigen, asunto que elaboran los siguientes críticos.

Robert William Fiddian, crítico anglosajón, publicó en 1990, tres años después de la publicación de *Noticias del Imperio*, un artículo titulado “Fernando del Paso y el arte de la renovación”.²⁹ En ese texto, Fiddian hace un somero análisis de la producción novelística del autor mexicano, para, así, poder insertar a del Paso dentro de una tradición literaria y establecer la poética del autor, por lo que resulta necesario desglosar su crítica a la obra delpasiana:

La búsqueda de una síntesis entre los antinomios: historia y poesía, realidad y mito, razón y fantasía, es una constante de las novelas de

²⁵ José Emilio Pacheco. “Noticias del Imperio”, publicado en enero de 1988 en *Proceso*, reunido en *El imperio de las voces. Fernando del Paso ante la crítica*, p.p. 122-127.

²⁶ Vicente Quirarte. “La visión omnipotente de la historia”, publicado el dos de enero de 1988 en *Sábado*, suplemento de *Unomásuno*, reunido en *El imperio de las voces. Fernando del Paso ante la crítica*, p.p. 128-134.

²⁷ Francisco Cervantes “El nuevo adiós de Mamá Carlota”, publicado el dos de julio de 1988 en *La jornada de los libros*, reunido en *El imperio de las voces. Fernando del Paso ante la crítica*, p.p. 135-139.

²⁸ Monique Plâa “El imperio de las voces” publicado en 1989 en *Alfil. Letras de México*, reunido en *El imperio de las voces. Fernando del Paso ante la crítica*, p.p. 140-145.

²⁹ Robin William Fiddian, “Fernando del Paso y el arte de la renovación” en *Revista Iberoamericana*. p.p. 143-158. También se encuentra en *El imperio de las voces. Fernando del Paso ante la crítica* p.p.254-269.

Fernando del Paso, producto en parte de su adherencia a la cosmovisión surrealista que, en su vertiente bretoniana, abogaba por una resolución de contrarios. Al mismo tiempo deriva también de su relación con una tradición europea y americana de la “ficción total” que empieza a formarse en la obra de Joyce, Borges, Asturias y Sábato, y alcanza su más alta expresión en la novela hispanoamericana de los años sesenta, en la obra de escritores como Lezama Lima, Vargas Llosa, Roa Bastos, y Donoso. En la literatura mexicana no cabe duda de que el más célebre protagonista de este fenómeno es Carlos Fuentes. Pero no le va en saga Fernando del Paso, cuya obra completa es un monumento a las posibilidades de la novela total.³⁰

Fiddian señala que es la nueva edición de *José Trigo* en 1983 cuando se revisan los supuestos teóricos y prácticos de la narrativa hispanoamericana, la crítica delpasiana empieza a cristalizar y señala los intentos de agruparlo dentro de una generación literaria como la “Onda” o la Escuela de la “Escritura”. El crítico rehúsa toda clasificación hacia el autor mexicano: “Fernando del Paso se mueve por caminos propios [...] y defiende un credo poético personal que le distingue de los compañeros de generación”.³¹

Con respecto a la poética delpasiana, Fiddian explica que Fernando del Paso se inspira a partir de un acontecimiento histórico que reviste de otros elementos como el mito, la poesía, el sueño. De esta manera afilia la escritura de Del Paso al surrealismo donde prevalece el choque de la imaginación con la realidad. Además, el crítico señala que en las novelas hay otros postulados ideológicos, fijos en su producción literaria:

Pero existen otros elementos de contenido ideológico en el libro que entran en conflicto con una visión negativa del destino humano, como son la promesa de la regeneración en el orden natural y la confianza en una resurrección simbólica de la figura del héroe.³²

Un elemento cristizador de la narrativa delpasiana, según Fiddian, es “la poética de recuperación”, esta poética establece que el lenguaje empleado por el escritor mexicano está cargado de sentido poético; es decir, el lenguaje no es convencional ni

³⁰ *Ibidem.* p. 151.

³¹ *Ibid.* p. 145.

³² *Ib.* p. 148.

prototípico de una novela; sino que lo maneja de manera poética, buscando crear en el lector un goce estético que se acercaría más a la lectura de poesía que a la narrativa convencional; otro postulado que complementa el sentido poético es la “negación de la función realista de la narración y una preferencia por una concepción onírica e imaginativa”; y por último “resucitar cadáveres de la lengua” tanto en el sentido de revitalizar la palabra como en que a través del lenguaje, del habla, el hombre puede escapar de su destino fatídico y renacer:

Considerando las posibles estrategias que un escritor puede adoptar ante el reto de la historia, opta por un método de trabajo que consiste en conciliar todo lo verdadero que pueda tener la historia con lo exacto que pueda tener la invención. En otras palabras, en vez de hacer a un lado la historia, colocarla al lado de la invención, de la alegoría, e incluso al lado de la fantasía desbocada.³³

Elizabeth Corral Peña en *Recuadros verbales: imágenes sobre la narrativa de Fernando del Paso* (1999), a diferencia de los ensayos recopilados en *El imperio de las voces*, presenta una perspectiva de estudio más variada y multifacética porque pone en diálogo la obra del pasiano con otros géneros como lo son la pintura, el cuento, el teatro, el periodismo, etc. La autora señala, a semejanza de otros críticos, la exploración continua de las posibilidades del lenguaje en Fernando del Paso.

Los cinco artículos que componen el libro son: “El horror al vacío de *Palinuro de México*”, que aborda los recursos estéticos, retóricos, inter e intratextuales que emplea Fernando del Paso para construir su segunda novela, la que se asemeja a lo barroco; “Pintando a máquina” señala las estrechas relaciones que existen entre la pintura y la narrativa del autor mexicano, junto con la influencia surrealista; “Palinuro en la escalera”, es uno de los pocos artículos que analiza, si bien como parte de la novela y no como obra independiente, el penúltimo capítulo de *Palinuro de México* para establecer su función dentro de la trama; “Entre la polifonía y la totalidad. Fernando del

³³ *Ib.* p.p. 149-150.

Paso, cuentista”, analiza el carácter fragmentario de los cuentos independientes que ha publicado el autor mexicano; el último, “Periodismo y literatura”, comenta la obra periodística del escritor.

A partir del homenaje que se le hizo a Fernando del Paso en Bellas Artes (1 de abril del 2005), Ignacio Corona publicó “Fernando del Paso: el último modernista” para reflexionar sobre la producción delpasiana y señalar que debe revisarse su obra –en su texto delibera especialmente sobre las cuatro novelas– y señala, como ya otros han enfatizado, la afiliación de Fernando del Paso al *modernismo* anglosajón en su narrativa, específicamente el artículo repasa la tradición en la cual incursionaría Fernando del Paso, y el crítico concluye que: “En la práctica de diversos géneros literarios y artísticos, mantiene un diálogo con la gran tradición intelectual del país y en diversos foros e intervenciones de los medios, principalmente la prensa, Del Paso es reconocido por sus posturas críticas y progresistas”.³⁴

La crítica general de la obra de Fernando del Paso se puede agrupar en cuatro núcleos principales: primero, textos que tratan al autor junto con otros escritores o que lo tratan de manera individual, centrándose en su conformación como novelista; segundo, la crítica de *José Trigo* que se ha enfocado en análisis estructurales, en la conformación de la poética delpasiana, sobre los problemas sociales en la novela y en la renovación literaria que ofrece el texto; el tercer grupo, la crítica de *Palinuro de México* se enfoca en el personaje principal, en el erotismo, lo grotesco, en su estilo neobarroco, su intertextualidad y en la poética delpasiana; el cuarto, la crítica de *Noticias del Imperio* analiza principalmente al personaje de Carlota, la relación entre historia y ficción, la poética del autor mexicano, la descolonización, la nueva novela histórica y algunos aspectos de teatralidad. También se debe mencionar los textos que abordan

³⁴ Ignacio Corona, “Fernando del Paso: el último modernista” en *Metapoética*. p. 74.

otras producciones delpasianas como lo son sobre *Linda 67. Historia de un crimen*³⁵ y su producción pictórica.³⁶

La crítica, en su mayoría, se ha centrado en comentar la producción novelística, sólo Elizabeth Corral Peña ha realizado otros estudios para ocuparse de otros géneros de la obra delpasiana. Este hueco en los estudios ha terminado por encasillar al autor como un escritor de novelas “totales” sin mencionar su producción poética y su producción dramática. La labor del crítico actual de Fernando del Paso es rebasar estos clichés de la crítica y adentrarse a otras ramas de su producción, para así abarcar con mayor totalidad su obra literaria porque esto permitiría desarrollar de manera total el proyecto creador de Fernando del Paso, ya que aportaría una revisión sistemática de su obra que permitiría mostrarnos las semejanzas y diferencias existentes entre ellas; debido a lo anterior, es necesario no sólo centrarse en su producción más estudiada, sino, también, en esas obras que pasan desapercibidas por los críticos, por ello la crítica delpasiana debe de ver más allá de las llamadas novelas “totales”.

2.2 Personajes delpasianos. Laberintos hechos palabras.

Como he señalado anteriormente, en los estudios críticos sobre la obra de Fernando del Paso observamos que predominan los trabajos sobre la relación entre la historia y la ficción; este interés se debe a que, en las tres novelas del autor mexicano, impera la memoria de algún hecho histórico significativo de México, como la guerra cristera (1926-1929), la manifestación de los ferrocarrileros (1959), el movimiento estudiantil (1968), la Intervención francesa y el Segundo Imperio (1862-1867). A ese caudal de bibliografía delpasiana sobre la memoria y la ficción, le sigue toda una serie de textos

³⁵ Vid. Elizabeth Corral Peña. “El primer capítulo de *Linda 67: historia de un crimen*”. *Texto Crítico*. No. 12, Nueva época. Enero-Junio. 2003. P.p. 7-16 y, José T. Espinosa-Jácome “Sobre la estructura de *Linda 67: Historia de un crimen* de Fernando del Paso”. *La Palabra y el Hombre*. No. 139. Julio-septiembre. 2006. p.p.167-178.

³⁶ Vid. Anexo 1 para más detalles de la bibliografía sobre Fernando del Paso.

que tratan sobre la poética del autor en cada novela o en su conjunto, y, pisándole los talones, estudios sobre la intertextualidad. Los anteriores trabajos han predominado en la crítica; sin embargo un rubro interesante por explorar en las obras delpasianas es el análisis e interpretación de los personajes, porque éstos son los catalizadores de la acción, nos permiten conocer la historia y sentirnos identificados.

Las investigaciones sobre personajes delpasianos se muestran desbalanceadas y en algunos casos parceladas: lo primero resalta al consignar la gran cantidad de estudios sobre el personaje de Carlota de *Noticias del Imperio* en contraste con las de Palinuro y las casi inexistentes sobre los personajes de *José Trigo*; lo segundo porque, en los trabajos generales (sobre la poética de Fernando del Paso y sobre la relación historia/ficción en sus novelas) se analiza parcialmente algunos personajes de las obras, pero no de manera conjunta. Observamos en la bibliografía existente ciertas características constantes en la crítica, principalmente, sobre Carlota.

En el libro *Más nuevas del imperio: Estudios interdisciplinarios acerca de Carlota de México*, se reúnen tres trabajos que tratan al personaje principal de la tercera novela de Fernando del Paso. Vittoria Borsò³⁷, Fátima Gallego³⁸, e Ingeborg Nickel³⁹ concuerdan en que el personaje en esta novela funciona para crear un discurso revisionista sobre la historia y sobre la función de la ficción en la historia, así como el mestizaje cultural y sus problemas, además de plantear la descolonización cultural e histórica de México. Estos autores se basan en las teorías sobre la nueva novela histórica, la posmodernidad y el discurso del “yo” y del “otro” según Foucault. Los tres

³⁷ Vid. Vittoria Borsò. “La memoria de Carlota y el modelo de una historiografía intercultural. Reflexiones acerca de la teoría historiográfica implícita en *Noticias del Imperio*”. En *Más nuevas del imperio: Estudios interdisciplinarios acerca de Carlota de México*. p.p. 119-138

³⁸ Vid. Fátima Gallego. “De la patria a lo exótico: Carlota y su México en *Noticias del Imperio*”. En *Más nuevas del imperio: Estudios interdisciplinarios acerca de Carlota de México*. p.p. 139-155

³⁹ Vid. Nickel Ingeborg. “*Noticias del Imperio* de Fernando del Paso: una emperatriz en el polo del poder del Segundo Imperio. Invenciones e intervenciones”. En *Más nuevas del imperio: Estudios interdisciplinarios acerca de Carlota de México*. p.p. 157-169.

autores llegan a la conclusión de que el personaje de Carlota permite la coexistencia de dos discursos⁴⁰ (el artístico y el histórico) para relativizar las certezas y cuestionar la interpretación histórica,⁴¹ como escribe Vittoria Borsò al respecto de la nueva novela histórica que propone Del Paso:

En contra de varias interpretaciones de las nuevas novelas históricas que se inclinan a la sustitución de lo históricamente exacto por lo simbólicamente verdadero a favor de una “historia total”, es decir, de una historia que incluye las historias personales, me afilio a la tesis según la que la yuxtaposición de ambos discursos desempeña una función crítica con respecto a la historiografía.⁴²

También Carolina Castellanos⁴³ se acerca a la función de la nueva novela histórica a partir de los postulados de Linda Hutcheon y Frederic Jameson sobre la historiografía posmoderna, concluye que los monólogos de Carlota permiten que el personaje no sólo sea un objeto de la narración sino un sujeto que, a través de un discurso poético, se aproxima a la historia para recrearla; en cambio José Ortega,⁴⁴ señala el carácter barroco de la novela y establece tres puntos ejes del personaje de Carlota con respecto a su identidad: rememoración del pasado histórico, su memoria y lo imaginado por su fantasía que la llevan de lo histórico y de lo ficcional al mito, donde logra encontrar su ser.

Los otros dos personajes más estudiados de Fernando del Paso son: Palinuro y Maximiliano, este último muchas veces analizado a partir de lo escrito sobre Carlota. El personaje principal de la segunda novela se ha interpretado, principalmente, en relación

⁴⁰ “Ya que por la diferencia de las voces no puede surgir una armonía se les puede llamar –siguiendo a Foucault- una heterotopía: la coexistencia de dos ‘mundos’, que no pierden ni su conflictividad ni su unión” Fátima Gallego, *op.cit.* p. 154.

⁴¹ Cf. Ingeborg Nickel, *op.cit.* p. 167.

⁴² Vittoria Borsò, *op.cit.* p.p. 125-126.

⁴³ Vid. Carolina Castellanos Gonella. “El discurso poético en *Noticias del imperio*: el sujeto lirico y la historia”. En *Literatura mexicana*. p.p. 83-94.

⁴⁴ Vid. José Ortega “Notas bibliográficas desde España. Carlota y los delirios de la historia: *Noticias del Imperio* de Fernando del Paso”. En *La palabra y el hombre*. p.p. 240-244

con el narrador de la historia, creando juegos de enmascaramiento del narrador⁴⁵ – haciéndolo difícil de identificar– o desdoblándolo en relación con los personajes de Walter y Palinuro, todo con el fin de parodiar y problematizar el conocimiento sobre el mundo,⁴⁶ empleando las teorías de Bajtín, de Ricoeur y de Doležel:

Es decir que en la novela de Del Paso los personajes ignoran toda la frontera entre la realidad y la ilusión teatral. De esta fusión nace una mirada irregular y metamorfoseada del mundo. La ilusión en que viven los personajes se convierte en la realidad más próxima, y habitan en este mundo cambiando de apariencia constantemente; solo así pueden sobrevivir y cumplir con un papel digno en el escenario donde se desarrolla la tragicomedia más maravillosa de todas: la vida.⁴⁷

Otro trabajo sobre Palinuro gira en torno a la medicina y la representación del cuerpo para así conocer el mundo y la existencia de uno mismo, según los postulados teóricos de Foucault y Bataille.⁴⁸ Al último personaje, que sólo se le ha dedicado un estudio individual, Maximiliano, además de relacionarse con el discurso descolonizador que desarrolla Carlota, se asemeja su construcción actancial con Cristo para parodiar la visión colonialista de los europeos,⁴⁹ el trabajo de Conde Romero llega a la conclusión casi idéntica de los trabajos sobre Carlota, donde la novela histórica tiene el propósito de “producir un (nuevo) conocimiento a partir de una serie de valores conocidos”.⁵⁰

Como he señalado, la historia representa una constante en la obra novelística de Fernando del Paso. Los críticos sobre el personaje de Carlota, Maximiliano y *Noticias del Imperio*, además de basarse en Georg Lukács, emplean para sus análisis las posturas sobre la historiografía posmoderna en donde caben distintas formas de conformación de lo histórico y donde se juega con los mismos materiales historiográficos. Carolina

⁴⁵ Vid. Juan Manuel Villamarín Daza. “Palinuro de México o el arte del enmascaramiento”. En *Contextos. Revista de semiótica Literaria*. p.p. 23-37.

⁴⁶ Vid. Jorge Ismael Estrada Benítez. *El doble en Palinuro de México*.

⁴⁷ Juan Manuel Villamarín Daza, *op.cit.* p. 34.

⁴⁸ Vid. Gerardo Cham. “Palinuro sobre una mesa de disección (el cuerpo y sus representaciones)”. En *Literatura mexicana*. p.p. 75-90.

⁴⁹ Vid. Carlos Roberto Conde Romero. “Metáfora del Cristo en *Noticias del Imperio* de Fernando del Paso.”. En *Semiosis*. p.p. 139-161.

⁵⁰ *Ibidem*. p.149.

Castellanos sintetiza las ideas de la historiografía posmoderna de Linda Hutcheon y Frederic Jameson:

Estos críticos de la novela histórica señalan como recurrentes en las novelas métodos deconstructivos, el sentido autorreflexivo, la falta de un solo tiempo hegemónico o la ausencia de temporalidad, así como la confusión entre los límites de lo real y lo no real, entre la historia y la ficción –la metaficción–. Igualmente en relación con los postulados del posmodernismo, se observa en los textos el reto a la arbitrariedad de entidades establecidas y rígidas y la presencia de intertextualidad.⁵¹

En *Politics of postmodernism* de Linda Hutcheon, se establece que la *historiographic metafiction* emplea la parodia y la ironía para reflexionar sobre lo histórico y lo ficticio, la transgresión de los géneros, de las disciplinas y de los discursos generan la reflexión entre lo teórico y lo práctico dando a conocer nuevas maneras de la representación de lo artístico, en la narrativa se observa por la búsqueda de totalizar la ficción. Al respecto de los personajes, Linda Hutcheon señala que se ponen en duda ya que sólo se perciben como hechos no como acontecimientos:

The realist notion of characters only being able to coexist legitimately if they belong to the same text is clearly challenged here in both historical and fictional terms. The facts of these fictional representations are as true –and false– as the facts of history-writing can be, for they always exist as facts, not events.⁵²

Otro teórico que se emplea para analizar la cuestión del personaje histórico en la obra de la pasiana es Michel Foucault, principalmente lo que establece en *Las palabras y las cosas*. En el trabajo de Fátima Gallego, se emplea el término heterotopía para referirse a la manera en que el discurso de Carlota desestabiliza las imágenes culturales del “yo” y del “otro”, de la historia, de los deseos, la búsqueda de la alteridad para descubrir lo oculto, dando paso a discursos que se contraponen y se unen. El trabajo de Foucault recorre históricamente la transformación del pensamiento del hombre desde su búsqueda por la analogía hasta la disipación del individuo:

⁵¹ Carolina Castellanos Gonella. *op. cit.* p. 85.

⁵² Linda Hutcheon, *Politics of postmodernism*, p. 77.

Así, todas las ciencias humanas se entrecruzan y pueden interpretarse unas siempre con otras, sus fronteras se borran, las disciplinas intermediarias y mixtas se multiplican indefinidamente y su objeto propio acaba por disolverse.⁵³

Es interesante observar que los marcos teóricos utilizados por los críticos tienen en común la interacción y dispersión de los discursos narrativos y del mismo personaje; lo que nos lleva a abordar otra metodología utilizada: la literatura comparada, para lo cual se basan en los presupuestos de Gérard Genette, en su libro *Palimpsestes. La littérature au second degré*, en donde se postula que “toutes les œuvres sont hypertextuelles”,⁵⁴ es decir que todo texto comparte una relación con otro texto, las uniones que se pueden crear son múltiples: desde una intertextualidad hasta una hipertextualidad donde se imita y transforma el contenido.

Si bien los marcos teóricos que utilizan los críticos al momento de analizar e interpretar a los personajes delpasianos son útiles y permiten adentrarnos en una reflexión sobre el discurso que los permea, se ha descuidado el estudio a partir del mismo personaje. Señala Angélica Tornero que en los trabajos se ha dejado de estudiar al personaje literario, principalmente a partir de autores teóricos como Julia Kristeva, Roland Barthes y Foucault, como señala la teórica:

El personaje [de la novela posmoderna] se diluye en la textualidad; se convierte en impresiones dispares, percepciones, pulsiones. No hay manera de asirlo, porque su trazo es ahora el rizoma: sin principio, fin, ni medio, el personaje se ha vaciado de sí mismo, sin posibilidades de reconstruirse. En apariencia es un puro movimiento de negación de sí.⁵⁵

Por ese motivo, Angélica Tornero propone en su libro el estudio de los personajes literarios a partir de las tres *mimesis* que formula Paul Ricoeur en *Narración y tiempo*. Esta teoría especifica las diferencias entre los tres tipos de imitación: la primera se trata de una pre-composición del mundo a partir de estructuras, símbolos y

⁵³ Michel Foucault, *Las palabras y las cosas*, p. 347.

⁵⁴ Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, p. 18.

⁵⁵ Angélica Tornero, *El personaje literario: historia y borradura*. p. 106.

tiempo en donde entra la primera configuración de los personajes al considerar sus interacciones que les da significación,⁵⁶ la segunda *mimesis* tiene una función mediadora para integrar los elementos de la narración a una estructura anclada a una tradición y a una innovación; la *mimesis* tercera incluye al lector o al oyente y en ella se despliega una temporalidad específica.

Con estos trabajos sobre el personaje literario, uno se puede dar cuenta de que para su análisis es necesario establecer cuáles son las relaciones que entabla con los otros, con la trama, con el espacio y el tiempo en un vaivén entre la concordancia y la discordancia, para la conformación de una conciencia ética.⁵⁷ Los estudios sobre personajes literarios nos permiten conocer no solamente un proceso de *mimesis*, sino la configuración de una identidad, si se quiere parcial, que se inserta en un discurso que nos da una visión del mundo, en el segundo capítulo se desarrolla con más amplitud este tema.

Esta revisión permite observar la parquedad de los estudios; falta analizar sistemáticamente a varios de los personajes de las obras de Fernando del Paso como Eduviges de *José Trigo* o a Estefanía de *Palinuro de México*, a los personajes de la narración de la guerra cristera en la primera novela, a los amigos de Palinuro, al marasmo de personajes de *Noticias del Imperio*; nada se ha planteado de estudios sobre los personajes históricos que aparecen en *La muerte se va a Granada*, presentes, ya no en una narración, sino en una obra dramática y con una fecha emblemática (el centenario de nacimiento de Federico García Lorca), lo que puede variar su función o asemejarlos a sus primos literarios de las novelas.

⁵⁶ Cf. Paul Ricoeur, *Tiempo y narración*, p. 117.

⁵⁷ “La identidad de los personajes es dinámica porque, por medio de la configuración, se relacionan la concordancia y la discordancia. La configuración de las acciones introduce la contingencia que romperá las expectativas de acuerdo con el curso anterior de los acontecimientos, pero esta contingencia formará parte integrante de la historia cuando sea comprendida después, una vez transfigurada la necesidad de que procede de la totalidad temporal llevada a su término” Ángelica Tornero, *op.cit.* p. 163.

2.3 Teatralidad en Del Paso. De la novela al teatro.

Antes de tratar la obra dramática que corresponde a este trabajo, es necesario desarrollar algunas ideas sobre la teatralidad en la prosa delpasiana, porque en sus novelas existen fragmentos donde lo teatral⁵⁸ y lo dramático⁵⁹ se conjugan para configurar: personajes (Carlota de Habsburgo), episodios plenamente estructurados en diálogo (“Palinuro en la escalera o el arte de la comedia”), y pasajes donde se combina lo poético, lo dramático y lo plástico del lenguaje, ya que de esta manera se logra crear la obra total; debido a lo anterior, una de las características de la prosa delpasiana es estar en el límite de los géneros literarios, acercándose, de esta manera a lo teatral:

Como han advertido los expertos, las diferencias entre lo narrativo y lo dramático provienen de factores sutilísimos, porque el punto de partida artístico de la acción teatral es la *literatura*: la palabra hablada y escrita. La palabra en su indeclinable tercera dimensión.⁶⁰

En la novelística del autor ese proceso se ha visto en los dos capítulos tres de *José Trigo* y en la configuración de *Noticias del Imperio*, no sólo en los monólogos de Carlota –episodios impares– sino en otros pasajes. Este aspecto lo ha estudiado Kristine Ibsen en su artículo “Crónicas de la corte: la teatralidad en *Noticias del Imperio*” donde plantea que la narración de esta novela no se debe de pensar como una realidad sino como un espectáculo donde se pone en tela de juicio el discurso histórico ya que éste se ve distanciado, gracias a la teatralidad, entre el texto y el lector. Esa desestabilización

⁵⁸ Patrice Pavis emplea el término “efecto teatral” que define como: “acción escénica que revela inmediatamente su origen lúdico y artificial, y no permite ninguna ilusión sobre la realidad del fenómeno imitado. La puesta en escena y la interpretación actoral renuncian a la ilusión: no se hacen pasar por una realidad exterior, sino que, por el contrario, señalan las técnicas y los procedimientos artísticos utilizados, acentúan el carácter lúdico y artificial de la representación”, *Diccionario de teatro*. Consultado en internet [<http://pavis.pcazorla.com/#efecto-teatral>]. En este trabajo empleamos el término “teatral” en la prosa delpasiana como la construcción de pasajes lúdicos y artificiales que renuncian a la ilusión diégetica que emplea el género novelístico.

⁵⁹ “Organización interna de la fábula y de la intriga consideradas bajo el aspecto de la presentación y resolución del *conflicto* (esencialmente en la dramaturgia clásica). Una *construcción dramática rigurosa* muestra acontecimientos que suceden rápidamente y sin interrupción, de tal forma que la obra parece animada por un dinamismo interno que fascina al público 'capturado' por la acción (*forma cerrada*)”. Patrice Pavis, *Diccionario de teatro*. Consultado en internet [<http://pavis.pcazorla.com/#efecto-teatral>].

⁶⁰ Ignacio Trejo Fuentes. “Presentación” en *Palinuro en la escalera* de Fernando del Paso. p. 8.

hace que la seriedad se pierda y dé paso a lo cómico, de igual manera permite que el personaje de Carlota sea actante y espectadora de la historia, siendo capaz de reescribirla:

La teatralidad es un término que se ha destacado para referirse a una forma autorreferencial del teatro que obliga al espectador a advertir una distancia entre la realidad percibida y el mensaje textual. [...] Recurro a la noción de teatralidad, entonces, para sugerir un espacio dentro del espacio que le permite al lector considerar territorios imaginarios “fuera de escena”, para así tomar conciencia de su propio mundo. Es decir, al activar el escenario Teatral dentro del marco aparentemente cerrado de una novela, el lector se encuentra obligado a reexaminar sus preconcepciones sobre la naturaleza de la representación y, por extensión, entre lo que es historia y lo que es ficción.⁶¹

Este concepto nos permite concebir un plan de lectura dentro de las novelas de Fernando del Paso porque a través de ello podemos acceder a otra interpretación de la realidad al crearse dos espacios: el del espectador y el del actor, ambos hacen que tanto el narrador como los personajes interactúen desde diversas perspectivas con lo que crean nuevos espacios de ficcionalización, debido a esto los personajes pueden crear y reconstruir su propia historia.

Dentro de su obra narrativa podemos destacar el penúltimo capítulo de *Palinuro de México* como un proyecto que busca no sólo su lectura en la novela sino su representación de forma independiente; dentro del marco narrativo este capítulo posibilita ver la muerte de Palinuro en el 68, para luego dar paso al último episodio titulado “Todas las rosas, todos los animales, todas las plazas, todos los planetas, todos los personajes del mundo” donde vemos el renacimiento de Palinuro, sobre “Palinuro en la escalera” dice Ignacio Trejo:

En algunas reseñas periodísticas hechas a propósito de la edición española de la novela, se objetó reiteradamente la inclusión en *Palinuro* de la pieza teatral *Palinuro en la escalera o el arte de la comedia*. En lo particular no sólo no pongo reparos en esa parte, sino que la considero validísima. Primero, porque en su elaboración tiene un soporte de calidad

⁶¹Kristine Ibsen. “Crónicas de la corte: la teatralidad en *Noticias del Imperio*”. En *Literatura mexicana*. p.p. 675-676.

auténtico: vale, incluso, de manera autónoma, al margen de la obra en que aparece. Pero esta vez se justifica plenamente en virtud del propio carácter “caótico” (en el sentido benévolo del vocablo) que el autor se propuso asignarle a su novela, que se ajusta con rigor a las tendencias más vanguardistas del género, [...]; en segundo lugar, porque Del Paso había manejado ya elementos teatrales en su primera novela (véanse los capítulos tres, uno en la primera parte, “El Oeste”, y otro en la segunda, “El Este”, de *José Trigo* [...]) lo que le permite volver a su manejo sin dar margen a suspicacias probables en el sentido de imitación gratuita, fácil, de novelas que asimismo han incorporado detalles teatrales. El tercer punto de justificación lo permite su asunto, su aparato temático, que a su vez nos remite a la revisión de otro de los grandes valores de *Palinuro de México*.⁶²

Revisar una obra como *La muerte se va a Granada* puede dar mayor percepción sobre la labor de escritor de Fernando del Paso porque si solamente se contemplan sus tres primeras novelas como la plasmación total de su poética sería parcelar su obra general, ya que sólo se vería una sola dimensión de su producción literaria, encasillándolo como novelista; debido a esto, revisar de manera crítica su otra producción –alejándonos de categorías como obras mayores u obras menores– permitiría abarcarlo con mayor totalidad y descubrir sus múltiples facetas y saber si su visión del mundo permanece unánime o se modifica, por ello es necesario hacer crítica donde no hay, ya que cada obra vale por sí misma.

Ya se ha hablado, en este trabajo, de lo que dice la crítica acerca de los personajes de Carlota, Palinuro y Maximiliano y cómo permiten poner en duda los presupuestos históricos, ser portadores de uno o varios discursos reflexivos sobre un hecho crucial de la historia mexicana, son personajes portadores de memoria. El personaje de *La muerte se va a Granada*, Federico García Lorca, se asemeja a los otros personajes delpasianos por dos cosas: uno, por ser un referente a una persona inscrita en la historia, es decir que se puede comprobar la existencia de un poeta granadino llamado

⁶² Ignacio Trejo Fuente, “Introducción a *Palinuro de México*” en *El Imperio de las voces*. p.89.

Federico García Lorca; y, segundo, que le toca vivir un hecho histórico crítico que es la guerra civil española.

La importancia de analizar a este personaje con relación a los otros personajes de las obras delpasianas es que de esa manera divisamos la congruencia y las diferencias que se presentan en las obras de Fernando del Paso, ya que en cada una de ellas los actantes tienen diversas funciones dentro del mundo diegético al que pertenecen, no es lo mismo el personaje ausente de José Trigo, a las múltiples representaciones de Palinuro, el delirio de la envejecida Carlota o un Federico que sabe inevitablemente que se acerca su muerte; debido a ello el observar cómo interactúan estos personajes, específicamente, en este trabajo, los de *La muerte se va a Granada*, puede ayudar a comprender la poética de Fernando del Paso y sus propuestas en cada una de sus obras, por ello, a pesar de que algunos hayan condenado la desaparición de los personajes, como señala Ángelica Tornero,⁶³ el personaje literario permite vincular al lector con la obra y ésta con el autor, portando una visión del mundo.

Es necesario revisar las obras que han sido desplazadas hacia las orillas por la crítica y validarlas por sí mismas para así contribuir a la revisión sistemática y no dogmática de los escritores, para así ampliar el campo de recepción y crítica de su obra. En el caso de *La muerte se va a Granada*, el texto comparte nociones con la producción novelística de Fernando del Paso, pero también se diferencia en varios aspectos; y no por eso resulta menos válida en su producción, sino que requiere leerse a partir de su misma textualidad, es decir como un texto cabal y funcional por sí solo.

⁶³ Véase el segundo apartado de este capítulo.

3. El personaje literario-dramático

3.1 Introducción al concepto de personaje.

Estos entes pueden encontrarse en distintos ámbitos, desde uno real hasta uno ficticio. Se escucha en las noticias, a diario, los comentarios vertidos sobre un personaje de la época actual como, por ejemplo, Justin Trudeau o Lady Gaga; en clases de historia se habla de los que son históricos como Adolf Hitler o Miguel de Cervantes, y en la literatura solemos referirnos con este término a los sujetos que realizan la acción en la narrativa o en los textos dramáticos, recuérdese los nombres de Celestina, Madame Bovary o Bernarda de Alba. Múltiples reflexiones y análisis se han vertido acerca de este fenómeno, desde lo que postula la *Poética* de Aristóteles “[...] la poesía se dividió según los caracteres particulares: en efecto, los más graves imitaban las acciones nobles y la de los hombres de más alta calidad, y los más vulgares, los de los hombres inferiores[...]”⁶⁴ hasta el desvanecimiento de la identidad en la posmodernidad como lo señalan sus teóricos. En este capítulo elaboro un bosquejo de lo que es el personaje en distintos contextos, para luego señalar las partes y características del concepto operante llamado: personaje literario-dramático.

El término *personajeidad* es desarrollado por Carlos Castilla del Pino en “La construcción del *self* y la sobre construcción del personaje” (artículo recopilado en su libro *Teoría del personaje*), se trata de la encarnación de una virtud en una persona. Lo anterior a partir de dos elementos: el individuo que se encara ante la sociedad demostrando una diferencia y la sociedad exigiéndole mantener ese rasgo como sello distintivo, de tal manera que el personaje no está exento de su contexto que lo condiciona a ser él, como señala Carlos Castilla del Pino:

Todo personaje necesita su “espacio” un espacio virtual, en el que se constituye con “su público”, su contexto. Se puede hablar del hábitat del

⁶⁴ Aristóteles, *Poética*, p. 137.

personaje, de cada personaje. El personaje, más ostensiblemente que cada cual en tanto persona, necesita su escenario en donde llevar a cabo su representación. ¿Representación de qué? De sí mismo, de lo que es él, de lo que los demás le hacen ser, de lo que, además, le exigen ser porque esperan que redunde en él.⁶⁵

La teoría de Castilla del Pino se basa en conocimientos psicológicos y de ciencia social; para él, la individualidad consiste en construirse como un ser unívoco, es decir, comportarse de una manera clara y concisa ante los estándares que los otros exigen al individuo, reside en tener actos de conducta y actos comunicativos que lo diferencien de los demás, como señala: “Aprendemos a obtener una identidad porque son los demás los que nos exigen diferencia”.⁶⁶ La identidad debe definir y consolidar un rasgo oficial del personaje: al incumplirse la conducta exigida el sujeto pierde su rango ante la sociedad. La noción de Castilla del Pino, aunque trabajada más desde un contexto general y anclado a la realidad, nos da pautas para observar este fenómeno en las realizaciones ficcionales, se debe recordar que: “[...] un personaje de ficción no es un individuo en el sentido en que puede serlo una persona cuando ha sido retratada o fotografiada, sino más bien es *una fuerza en una historia*.”⁶⁷

En la novela y el cuento, la teoría narratológica de Luz Aurora Pimentel, nos permite entender la dimensión actancial del personaje, el relato se concibe como “la construcción progresiva por la mediación de un narrador, de un mundo de acción e interacción humanas, cuyo referente puede ser real o ficcional”⁶⁸. A partir de esta definición podemos observar tres rasgos particulares en la narrativa: uno, la mediación de un narrador; dos, construcción progresiva a partir de acciones e interacciones; tres, referencia real o ficcional; lo anterior no puede subsistir sin el espacio/tiempo sobre el que se construye la narración, es decir, las coordenadas espacio-temporales obran como

⁶⁵ Carlos Castilla del Pino. *Teoría del personaje*. p. 13.

⁶⁶ *Ibidem*. p.26.

⁶⁷ Eric Bentley, *La vida del drama*, p. 53.

⁶⁸ Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*. p. 10.

marco para el desarrollo de la acción humana.⁶⁹ Luz Aurora Pimentel considera al personaje como un “efecto de sentido” en la narración que se desarrolla a partir de estrategias discursivas y narrativas cuya complejidad reside en los ejes semánticos y roles temáticos que va adquiriendo el personaje a lo largo de la narración.⁷⁰ Para el estudio sobre el personaje, la autora indica que:

Lo que importa determinar aquí son los factores discursivos, narrativo-descriptivos y referenciales que producen ese efecto de sentido que llamamos personaje, efecto de sentido que es punto de partida para discusiones sobre las diversas formas de articulación ideológica que se llevan a cabo en un relato, con el personaje como gozne de esa vinculación.⁷¹

Si bien lo que propone Pimentel es válido en general, resulta interesante observar los cambios que se han efectuado en la narrativa del siglo XX, donde el personaje realista se difumina y da paso a un personaje que pierde su identidad y se diluye en el texto, ¿Cómo estudiar algo que pierde concreción? Angélica Tornero, en *El personaje literario: historia y borradura*, establece, a partir de las tres *mimesis* de Paul Ricoeur, una manera de analizar a esos personajes literarios que, imbuidos en el discurso de la posmodernidad, pierden sus rasgos concretos:

La negación [de la identidad] forma parte estructural del arte en el siglo XX, asunto que es imposible soslayar. La crítica literaria no puede prescindir de esta reflexión sobre la negación a riesgo de llegar a conclusiones parciales. La negación se introduce al fragmentar el espaciotiempo y con ello la idea de identidad, entendida como igual a sí misma.⁷²

A partir de las tres *mimesis* de Ricoeur, la autora propone estudiar la mediación existencial del personaje, su intersubjetividad y su conciencia ética. La primera *mimesis* trata sobre la pre-composición en donde se establece la estructura, los símbolos y el tiempo de la historia a relatar; la segunda es la configuración de ese mundo, ahí reside la

⁶⁹ Cf. *Ibidem*. p.17.

⁷⁰ *Ibid.* p. 59.

⁷¹ *Ib.* p. 63.

⁷² Angélica Tornero, *op.cit.* p.p. 174-175.

literalidad de la obra; finalmente la tercera *mimesis* trata de la intersección del mundo del texto al tiempo específico de lector. En la segunda *mimesis* surge el personaje que realiza las interacciones que configuran su carácter y las situaciones que lo amenazan, ahí se concibe la identidad del personaje:

La identidad de los personajes es dinámica porque, por medio de la configuración, se relacionan la concordancia y la discordancia. La configuración de las acciones introduce la contingencia que romperá las expectativas de acuerdo con el curso anterior de los acontecimientos, pero esta contingencia formará parte integrante de la historia aun cuando sea comprendida después, una vez transfigurada por la necesidad que procede de la totalidad temporal llevada a su término.⁷³

Otro acercamiento al personaje literario es el que propone Greimas, basándose en Vladimir Propp, el teórico establece que en la gramática narrativa existen actantes, unidades funcionales dentro del relato, que se definen por la posición que ocupan dentro del sintagma narrativo (sujeto, objeto, destinador, destinatario, ayudante y opositor) se tratan de unidades abstractas que se particularizan en el actor⁷⁴ a partir de dos procesos: la manifestación en donde un actante se muestra en diversos actores, y el sincretismo en donde varios actantes se manifiestan en un actor; entre el actante y el actor se encuentran los roles, quedaría definido así el personaje: “Este ya no es asimilado a un ser psicológico, sino a una entidad que pertenece a un sistema global de acción. El personaje pasa de la forma amorfa del actante (que pertenece a la ‘estructura profunda’) la forma antropomorfa (tal como aparece en la ‘estructura superficial o textual’)”.⁷⁵

⁷³ *Ibidem.* p.p. 159-160.

⁷⁴ Cf. Helena Beristáin, en *Diccionario de retórica y poética. s.v* “Actante”. En este trabajo empleo los roles actanciales de Greimas, sin embargo se debe de aclarar que al hablar de personajes, término que empleo a lo largo del trabajo, me estoy enfocando en la plasmación concreta o particularización de los actantes. También señalo que no empleo, para referirme a personaje, los siguientes términos: *carácter* porque se trata de un tipo de descripción que establece el modo de ser (entidad) de un tipo de protagonista, además que representa una parte de lo que constituye al personaje mas no su totalidad; *agente* ya que se refiere a un tipo de personaje que toma la iniciativa en la acción a diferencia del *personaje paciente*; y tampoco empleo el término *actor* que señala la teoría de Greimas por tratarse de un término que en español también designa a la persona que realiza un papel en una obra teatral, cinematográfica, radiofónica o televisiva (DLE), esto con el fin de evitar ambigüedades en los conceptos empleados en el trabajo.

⁷⁵ Norma Román Calvo, *El modelo actancial y su aplicación.* p. 94.

Ahora bien, si en la narrativa se requiere de un narrador que sea transmisor de las acciones de los personajes, en la obra dramática sólo podemos ser testigos de los actos, no existe un intermediario como el narrador, además de que, a diferencia del género narrativo, el dramático tiene dos modos de recepción: su lectura como texto o su escenificación, en ambos casos, si bien comparten códigos, se distinguen por varios elementos: la textualidad de las didascalias, los elementos escénicos, la distribución textual, lo extra verbal, etc. Lo anterior cambia la recepción que se pueda tener sobre los personajes porque en uno sólo contamos con el texto y en el otro, además del texto, se cuenta con el tono de la voz del actor, su interpretación, los efectos escénicos, etc. Ya que esos elementos extra-verbales le confieren un significado adicional al texto; debido a esto en la puesta en escena se amplían los signos y sentidos de la obra, mientras que en el texto queda reducido a lo textual y a los horizontes de lectura del receptor, por ello ambas recepciones distan la una de la otra.

Para Kurt Spang el hecho dramático desde su textualidad hasta su representación es indivisible, son parte de un mismo objeto de estudio, ya que se trata de un fenómeno plurimedial y su análisis “debe por lo menos conceptualizar y sistematizar las virtualidades representativas que encierra un texto dramático”;⁷⁶ sin embargo, considero que la noción de Manuel F. Vieites que distingue dos ámbitos de estudio -la teatrología (teoría general del teatro) que se encarga de la realización escénica y la dramatólogía (teoría del texto dramático) que observa la realización literaria- permite un mejor acercamiento a las distintas realizaciones del personaje dramático. Estas diferencias son importantes porque, como señala Manuel F. Vieites:

Formular una teoría del personaje, o una simple reflexión sobre el mismo, exige, en consecuencia, haber formulado antes una teoría del texto, lo que implica analizar la creación escrita en lo que tiene de literario, en su textualidad y en su literariedad, con independencia de las

⁷⁶ Kurt Spang, *Teoría del drama. Lectura y análisis de la obra teatral*. p, 25.

intenciones del autor, de los puentes que queremos tender entre texto y espectáculo y de las concreciones escénicas que el texto pueda generar.⁷⁷

Las definiciones, por tanto, de lo que es un personaje en la obra dramática, varían según si el autor considera que el texto y el espectáculo son una misma cosa, o difieren. Desde una perspectiva de autor dramático, José Luis Alonso de Santos considera al personaje como una fuerza en conflicto a partir de las relaciones que mantiene con un antagonista, lo que le confiere su personalidad,⁷⁸ mientras que Kurt Spang lo considera como un ente cerrado en sí mismo, es decir, la información que tenemos no varía, la asume como una totalidad.⁷⁹ Otros investigadores lo consideran como un portador de signos que lo diferencian de los otros⁸⁰ y otros como un ente que debe de relacionarse e interactuar con distintos personajes para construirse, señala Eric Bentley:

El novelista hace uso de artificios, pero en el marco de la naturaleza: personajes naturales en un escenario natural. El dramaturgo, en cambio emplea el artificio en un marco artificioso: papeles escénicos en una escena teatral. Tales son las reglas del juego en el arte dramático, las condiciones que lo rigen. Mientras el novelista nos transmite la ilusión de ver personajes reales en escenarios reales, el autor teatral debe aprender a visualizar al actor interpretando al personaje, y a visualizarlo en el menos natural de los marcos: un teatro.⁸¹

Así observamos que un personaje narrativo y un personaje dramático se asemejan en los siguientes aspectos: realización de acciones que lo conducen a una transformación; interacción con otros personajes que les permiten construirse a sí mismos y su importancia en la trama; sin embargo se distinguen en que los primeros requieren un narrador que los enuncie, están integrados a un discurso narrativo en donde pueden afianzar su personalidad o diluir su identidad; en cambio los segundos, se

⁷⁷ Manuel F. Vieites. "El personaje dramático. Aspectos generales." En *Del personaje literario dramático al personaje escénico*. p. 59.

⁷⁸ Cf. José Luis Alonso de Santos, *La escritura dramática*. p. 228.

⁷⁹ Cf. Kurt Spang. *op.cit.* p. 157.

⁸⁰ Antonia García Tirado, "Aproximación a la construcción del personaje". En *Del personaje literario dramático al personaje escénico*. p. 204.

⁸¹ Eric Bentley. *op.cit.* p. 164.

enuncian a sí mismo por medio de las didascalias y los diálogos y son entes concretos, sea en su plasmación textual o escénica.

Las consideraciones acerca de lo que es un personaje en el drama y la particularidades del género dramático, en este trabajo, se tratarán desde una perspectiva de estudio filológico, es decir se tendrá en cuenta sólo el material textual que nos brinda la obra, dejando de lado los elementos escénicos que no estén marcados en el texto. Siguiendo de esa manera las pautas que señala Manuel F. Vieites al distinguir la dramaturgia de la teatrología⁸² y aunque entre éstas exista una conexión, se debe entender que son disciplinas diferentes.

Para términos prácticos de este trabajo, recorro al siguiente concepto de lo que considero un personaje literario-dramático:⁸³ sujeto que, en relación con otros y un contexto espacio/temporal, se vuelve signo o símbolo con uno o varios comportamientos; por su naturaleza signica se divide en un significante (las acciones que realiza) y un significado (construcción connotativa o de carácter). Posee las siguientes características: tiene una personalidad determinada por una premisa que establece uno o varios roles, rasgos comunes y diferenciadores y una caracterización fisiológica, sociológica y psicológica; busca conseguir un deseo u objetivo que se ve en dificultad de obtener por un antagonista que genera una tensión dramática; se relaciona en contraste o correspondencia- con otros personajes lo que hace que cambie y modifique sus acciones de acuerdo con la situación; realiza cuatro funciones en el texto

⁸² Cf. Manuel F. Vieites. *op. cit.* p.p. 49-60

⁸³ Este concepto lo desarrollo a partir de los siguientes autores: Carlos Castilla del Pino, Manuel F. Vieites, Kurt Spang, Eric Bentley, Edgar Ceballos, y José Luis Alonso de Santos, empleo a estos autores porque me permiten tener un concepto operante de lo que es un personaje literario en una obra dramática, aunque existan diferencias en sus teorías –los primeros tres lo abordan desde un aspecto semiótico y los otros tres desde el ámbito de la creación y la reflexión-, ya que, por un lado, tengo la visión teórica y por el otro una visión práctica del fenómeno, lo que me permite emplear un método que contempla dos aspectos fundamentales del fenómeno que trabajo.

(mimética, dramática, pragmática e ideológica); y se enuncia a sí mismo a partir de los diálogos que emite o que emiten otros sobre él.

La razón de la importancia de estudiar a este tipo de personaje radica en que nos permite observar la manera en que los autores conciben al individuo y al sujeto (sea referencial o ficticio), ya que en el proceso de escritura (selección, organización y plasmación) los referentes para construir a los personajes son las personas –ya sea imitándolas o contrastándolas–; debido a lo anterior existen diversos tipos de personajes que en la historia de la literatura se conforman de diversas nociones de lo que es un sujeto, son así portadores de distintas visiones del mundo, por ello su estudio nos hace ver que la idea de personaje cambia de autor a autor y nos permite saber cómo nos percibimos los unos a los otros.

3.2 Dramatología: el texto literario-dramático

Como señala Manuel F. Vieites,⁸⁴ antes de establecer el método para analizar e interpretar a un personaje, es necesario conocer las características de lo que se considera un texto literario-dramático. Eso se logra al perfilarse una teoría literaria que abarque dicha producción. Anteriormente he señalado que en este trabajo sólo analizaré e interpretaré el personaje en su dimensión enunciativa, es decir textual, lo que corresponde a la dramatología y no a la teatrología. El término texto literario-dramático hace referencia a una creación literaria que no genera una diégesis, caso de la narrativa, sino una *mimesis* (imitación de la acción), manifestada en dos articulaciones: la primera llevada a cabo entre los personajes (aquí radica el texto): la segunda entre el autor y el lector en donde se decodifica el mensaje, como señala Manuel F. Vieites.⁸⁵

El modo dramático, no existe ningún tipo de mediación entre el emisor y receptor, incluso cuando un emisor se convierte en un narrador (Abuín,

⁸⁴ Vid. Manuel F. Vieites. *op. cit.* p.p. 60-76.

⁸⁵ *Ibidem.* p. 77.

1997), pues ese narrador no deja de ser uno más entre los personajes. Como señalaba Manfred Pfister, en el texto dramático no existe un sistema de mediación en la comunicación, al menos en el plano instrumental, de forma que el único flujo comunicativo existente se produce entre los personajes, y entre los personajes y los lectores, incluso en los monólogos, en los que siempre hay un receptor implícito, y a veces explícito.⁸⁶

Tomando en cuenta que el texto dramático-literario es una *mimesis*, con una doble articulación y que no ofrece intermediarios entre lo acontecido en el drama y los lectores, es momento de establecer las partes que lo conforman y sus características; este género literario se divide en dos partes: un plano de contenido en donde reside el tema de la obra, la historia, el argumento, la fábula y la visión; y otro, el plano de la expresión, en donde se observa la plasmación de lo anterior, esto es en la trama, los motivos, y los enunciados dramáticos –texto marco, texto dramático principal/diálogos, texto dramático secundario/didascalias y texto dramático espectacular–.⁸⁷ Otra parte que no pertenece en sí a la plasmación textual, pero que diseña y da pautas a la creación es el contexto de producción en donde encontramos los antecedentes y fuentes de la obra. Cabe aclarar que frente a otros géneros dialógicos como lo pueden ser los coloquios ficticios, los diálogos humanistas o de tradición clásica y obras genéricamente ambiguas como *La Celestina*, la obra dramática se basa en un conflicto entre dos fuerzas antagónicas en busca de una resolución:

La escritura dramática expone y desarrolla conflictos, es decir, plantea las dificultades de un personaje que se fija una meta incompatible con el status quo en el que se encuentra (política, amorosa, familiar o económicamente, etc.). Cada personaje defiende su deseo según su personalidad, sus razones y sus necesidades. De una escena a otra se van reduciendo sus oportunidades de obtener lo que desea, y va aumentando la urgencia por conseguirlo, ya que el tiempo se le acaba, hasta llegar a un punto en el que no se puede ir más lejos en la situación.⁸⁸

⁸⁶ *Ibid.* p. 70.

⁸⁷ Estas nociones las tomo de la propuesta sobre dramaturgia del artículo citado de Manuel F. Vieites.

⁸⁸ José Luis Alonso de Santos. *op. cit.* p. 109.

Eric Bentley señala cuatro fases de creación de la obra dramática: la primera es la emoción creadora del autor; la segunda, la creación de un “esquema dinámico” de la idea general; la tercera, la “imitación” de la acción, objetivización y plasmación de ese esquema; y finalmente, la acción concretada en personajes y diálogos.⁸⁹ Estos pasos nos recuerdan a los siguientes conceptos de Manuel F. Vieites: contexto de producción (emoción creadora); plano de contenido (“esquema dinámico” e “imitación”); plano de expresión (la acción concretada). De igual manera se pueden comparar estos pasos con lo establecido por Paul Ricoeur de la tres *mimesis*: la primera en la emoción creadora y en el “esquema dinámico” que corresponden a la precomposición previa; la segunda, en la “imitación” y la acción concretizada para configurar los elementos de manera textual; la tercera, se observaría en la recepción del texto en el mundo del lector.

En la primera parte de la composición de un drama, podemos encontrar los *antecedentes* y las *fuentes* que le dan las herramientas al dramaturgo, así como el impulso racional o sentimental que lo llevan a configurar un texto literario-dramático, lo que llamamos parte de la primera *mimesis*. A parte de la inspiración, tenemos los antecedentes y las fuentes que permiten ofrecer la genealogía de una serie de recursos como los motivos, personajes tipos y visiones del mundo que el autor emplea para su creación, sea distanciándose de ellas, criticándolas o serle fiel a la práctica dramática ya empleada, recordemos la venganza de Orestes y Electra en contra de Clitemnestra en *Las coéforas* de Esquilo, la *Electra* de Sófocles y la *Electra* de Eurípides. El acercamiento a estos elementos nos permite, además de estudiar la obra en su tradición o innovación, adentrarnos a los análisis de literatura comparada, pensemos ahora en la *Electra* de Benito Pérez Galdos. Los antecedentes son todas las manifestaciones,

⁸⁹ Eric Bentley, *op. cit.* p. 27.

artísticas o no, de un determinado tema o elemento de la obra; mientras que las fuentes son aquellas manifestaciones sobre las que el texto se construye.⁹⁰

En el plano de contenido, espacio en donde se encuentra el “esquema dinámico” y la “imitación”, encontramos los conceptos de tema, historia y visión que corresponden a la primera *mimesis* y el argumento y la fábula que ya se encuentran en la segunda *mimesis*. Estos elementos nos permiten abarcar la obra como una unidad completa, a partir de ellos se maneja la información general del texto literario-dramático ya que establecemos de manera concisa el contenido de la obra, lo que nos permite establecer las directrices personales del drama.

Los *temas* son aquellas ideas que van evolucionando alrededor de la historia, en una obra se puede encontrar varias ideas, pero siempre existe un *tema principal* que engloba a los demás y que dirige la premisa en la que se desarrolla el personaje, es el elemento que le da unidad al texto,⁹¹ por ejemplo la cólera en la *Iliada*, la venganza en *Hamlet* o el deseo en *Bodas de sangre*.

La *historia* en un texto literario-dramático se establece con sólo unas cuantas frases que nos permiten singularizar y destacar los motivos que construyen a la obra y la caracterizan. Se puede presentar una historia o varias dentro de una pieza teatral, pero siempre existe una central que funciona como eje estructurador del texto: “La materia dramática conforma una historia, que remite a una serie o suma de acontecimientos, que son los que definen lo que ocurre en ese mundo y que, en ocasiones, aparece reflejado en el título o subtítulo de la obra”.⁹² Kurt Spang nos refiere que en esta elaboración del drama se establecen situaciones (cortes con figuras, espacio y tiempo) de carácter dinámico, por la existencia de un conflicto, o estáticas, ausencia de conflicto; estas situaciones pueden conformar una acción entendida como una situación inicial que sufre

⁹⁰ Manuel F. Vieites. *op.cit.* p. 117.

⁹¹ *Ibidem.* p. 122

⁹² *Ibid.* p. 118.

una modificación y da como resultado una situación distinta, o ser un suceso en donde no existe la intención de modificar una situación; en ese sentido, la historia se configura como una concatenación de situaciones y sucesos, creadores de secuencias y de acciones (también denominadas historias) secundarias y principales como señala Kurt Spang:

Los elementos imprescindibles de la historia ya nos resultan familiares: figura(s), espacio y tiempo. La diferencia entre una historia principal y una secundaria no puede basarse por tanto en estos tres ingredientes que son imprescindibles para las dos; la diferencia sólo puede ser funcional, es decir, la historia secundaria cobra menos peso e importancia en el conjunto del drama y su función en el desarrollo del conflicto es subsidiaria.⁹³

Con la selección del tema principal, de los temas secundarios y de la historia, ya el autor nos brinda una visión del mundo determinada que se irá configurando a partir de la imitación de la acción que plasme en el *argumento* y la *fábula*; el primero consiste en la narración ordenada y cronológica de los hechos que configuran la historia, es decir, se trata de la información narrativa que nos presenta los acontecimientos de la obra, esto se establece al tener una situación inicial, un suceso desencadenante, una reacción, una resolución y una situación final. La *fábula*, a diferencia del término anterior, se refiere a la sucesión de acciones que se presenta en el texto,⁹⁴ ya Aristóteles había marcado en la *Poética* la importancia de esta parte de la obra teatral “Pero la imitación de la acción es la fábula, pues llamo aquí fábula a la composición de los hechos y de los caracteres[...]”.⁹⁵ El filósofo griego establece dos tipos de fábula: la

⁹³ Kurt Spang. *op. cit.* p. 126-127.

⁹⁴ Aunque parezca que los términos de *argumento* y *fábula* se asemejan al tratarse de una sucesión de eventos; se diferencian en que el *argumento* es un desarrollo narrativo que puede o no plasmarse en la obra, mientras que la *fábula* son acciones que no necesariamente componen un esquema narrativo. Por ejemplo: en la obra aquí estudiada, *La muerte se va a Granada*, el argumento del primer acto es el inicio de la Guerra Civil española, mientras que la fábula es la llegada de Federico García Lorca a su casa con miedo de que se presente una guerra.

⁹⁵ Aristóteles, *op. cit.* p. 146.

primera sencilla en la que no se establecen ni peripecias ni anagnórisis; la segunda, una fábula complicada porque existe el reconocimiento y la mudanza de fortuna.⁹⁶

En el plano de la expresión, se plasma, ya como un texto literario-dramático, la trama, los motivos y los enunciados dramáticos. Con *motivos* nos referimos a todas aquellos actos que nos pueden dar el desarrollo de una acción determinada, por ejemplo una princesa secuestrada es el motivo que permite que un héroe decida ir a rescatarla; en cambio debemos entender como trama la manera artificial en que se presenta la fábula, la cual se ordena en diálogos, en escenas y en actos, se trata ya de la presentación de la acción dramática -conflicto entre dos fuerzas- en la doble articulación que ofrece el texto dramático. Manuel F. Vieites refiere que, en el drama, la información es enunciada de cuatro maneras distintas: por el texto marco o paratexto (el título, prólogo, epílogo, dedicatorias, comentarios y notas), enunciado por el *dramaturgo empírico*; el texto dramático primario contenido en los diálogos y formulado por los personajes; el texto dramático secundario que se presenta en las didascalias explícitas, enunciado por el *dramaturgo implícito*; y el texto dramático espectacular que se presenta en las didascalias espectaculares por el *dramaturgista ficticio*. Las anteriores categorías nos permiten analizar de manera textual las propuestas del autor, como dice Vieites:

El texto dramático también presenta diferentes niveles de enunciación, por lo que consideramos la necesidad de distinguir entre esas voces diferentes tipos de texto, y que se pueden considerar en su dimensión formal, semántica y pragmática. En efecto, tanto las voces como el texto, o los textos de los que cada una es responsable, cumplen su rol en la configuración estructural de la obra, adquieren un significado y proponen formas específicas de comunicación con el lector, o eluden esa comunicación, lo que siempre es una forma de comunicar.⁹⁷

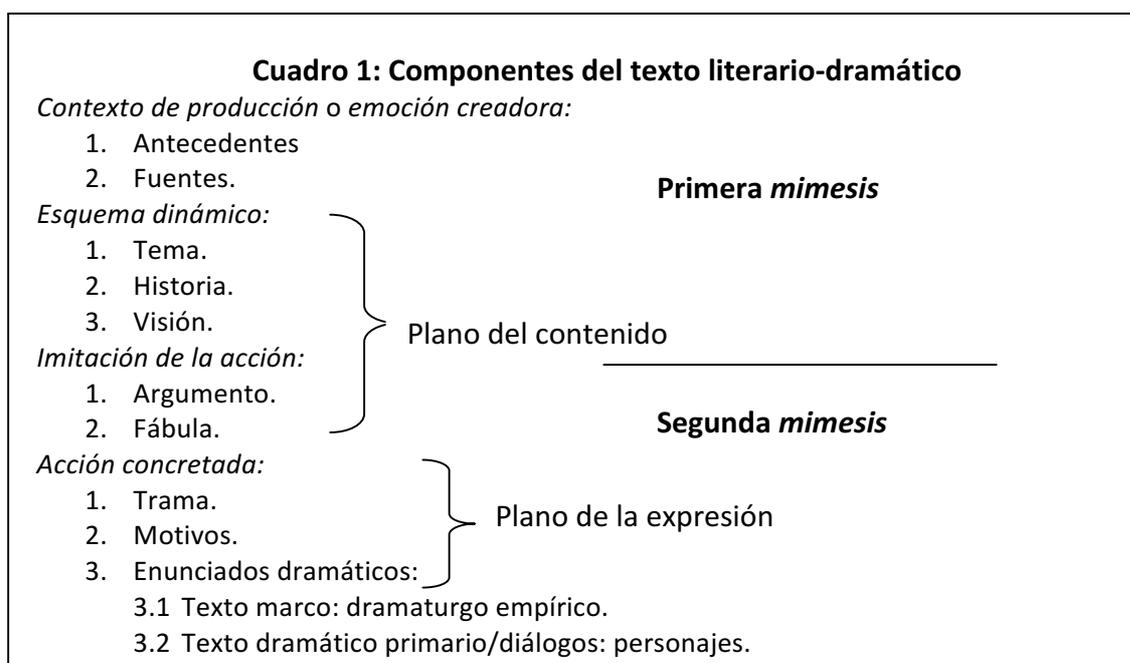
El dramaturgo empírico es el responsable del texto en su conjunto, todo aquello que se le pueda atribuir a su labor como creador se considera como su enunciación; en cambio el dramaturgo implícito sería el encargado de las indicaciones dramáticas que se

⁹⁶ *Ibidem.* p.p. 162-163.

⁹⁷ Manuel F. Vieites. *op. cit.* p. 81.

llaman acotaciones o didascalias, las cuales proporcionan el tiempo y el espacio donde se desarrolla la historia, también pueden ofrecer información sobre los personajes de la obra. Vieites, nos dice sobre ambos que el primero ejerce como creador y establece las relaciones entre el mundo dramático y sus referentes, mientras que el segundo sólo existe dentro de la ficción dramática y jamás se sitúa afuera de la misma;⁹⁸ en cambio, el dramaturgista ficticio enunciaría las indicaciones escénicas o didascalias espectaculares, se trata de alguien que asume el papel de un director de escena.

Los anteriores puntos nos dan la información textual necesaria para entender las realizaciones del espacio, el tiempo y los personajes en la obra, nos permiten configurar el mundo dramático en el cual se crean una serie de referencias que permiten estructurar el drama en su totalidad. Cabría decir que el espacio en el texto se puede desarrollar desde el texto dramático secundario (las didascalias) o desde el texto dramático primario (los diálogos) e igualmente las nociones temporales se desarrollan en esos dos enunciados. De esta manera podemos establecer que el texto literario-dramático se conforma de la siguiente manera:⁹⁹



⁹⁸ *Ib.* p. 85.

⁹⁹ Elaboré el presente cuadro a partir de los textos de Erik Bentley, Manuel F. Vieites y Paul Ricoeur.

- 3.3 Texto dramático secundario/ didascalias: dramaturgo implícito.
3.4 Texto dramático espectacular: dramaturgista ficticio.

3.3 Para un análisis del personaje literario-dramático.

Al tener en cuenta las características que constituyen al texto literario-dramático, podemos implementar los parámetros para analizar e interpretar al personaje, recordemos que él establece el enunciado dramático primario, también conocido como diálogo, elemento clave para la formación de las relaciones actanciales, el desarrollo de la acción y de la estructura principal del drama. Como quedó acordado en la introducción, concebimos al personaje dramático como un signo,¹⁰⁰ como tal se divide en un significante representado por la actuación del sujeto y un significado, la construcción connotativa o carácter del personaje, tal como nos lo indica Castilla del Pino en su libro ya citado. Las características del personaje son las siguientes: construcción a partir de una o varias personalidades; búsqueda para cumplir un deseo u objetivo que lo lleva a una transformación de su situación inicial; interacción con el medio en que reside y con sus pares, ya sea en contraste o correspondencia; realización de cuatro funciones en el texto (mimética, dramática, pragmática e ideológica); y, empleo de los diálogos para darse a conocer a él y al mundo en que reside. Tanto las características y las partes que componen al personaje literario-dramático no son jerárquicas, se tratan de componentes de un sistema orgánico que funciona la una con la otra para constituir al ente de la ficción.

El primer aspecto que reviso en este apartado es el texto dramático primario: los diálogos, articulados por los personajes. Esta enunciación está relacionada íntimamente con la acción que realizan los personajes, ya que con ésta pueden exponer su

¹⁰⁰ “En general, todo fenómeno u objeto que representa *algo* que generalmente es distinto, a lo cual sustituye al referirsele. Es decir, todo dato perceptible por los sentidos (visual, auditivo, etc., por ejemplo un síntoma) que al representar (pues es *representante*) algo no percibido, permite advertir lo *representado* (por ejemplo la enfermedad)”. Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, p. 462.

personalidad, justificar sus conductas y explicar los antecedentes del conflicto. El diálogo puede estudiarse a partir de las seis funciones de la lengua de Jakobson (referencial, connotativa, fática, emotiva, poética o metalingüística); pero resulta más atrayente la propuesta de Edgar Ceballos sobre el diálogo porque dice que no se trata de una reproducción del habla de la realidad, sino de una técnica que configura la actuación o da la información necesaria para desarrollar el argumento de la obra: “Para este fin el diálogo debe supeditarse también al estilo, género, época y ambiente de la obra, y particularmente a edad, condición y carácter de los personajes”.¹⁰¹ Eric Bentley, establece que los diálogos son de cuatro tipos: el racional, el naturalista, el retórico que puede plasmarse en verso o en prosa y el poético, sobre su función indica lo siguiente:

El diálogo no se halla sujeto a ningún territorio en particular: no es un ensayo ni un tratado. Solo lo obligan las exigencias del drama. Por ello un personaje de una obra teatral no ha de hablar únicamente para demostrar quién es ni está autorizado a hacerlo cuando se le ocurra. Se halla limitado en sus intervenciones verbales a lo que se relaciona la obra como un todo, a lo que contribuye a mantenerla en movimiento, a hacerla avanzar lo que es estrictamente necesario, y a la velocidad debida.¹⁰²

El diálogo se establece entre dos o más actantes y puede dar información relevante sobre la historia (función referencial) o simplemente para mantener un canal de comunicación (función fática) que le permita al personaje interactuar con otros individuos. La otra realización de la enunciación dramática primaria es en los monólogos y soliloquios, el primero se concibe como un parlamento extenso del personaje frente a otros actantes y el segundo como una acción que se desarrolla en soledad, estos dos recursos permiten conocer más sobre la historia en la que se construye la obra y establecer los datos sobre la personalidad de los personajes.

La personalidad, además de ser dada por los diálogos, nos la puede ofrecer las didascalias. Esta información dada por el dramaturgo implícito puede desarrollarse a

¹⁰¹ Edgar Ceballos, *Principios de construcción dramática*. p. 222.

¹⁰² Eric Bentley. *op.cit.* p. 85.

partir de descripciones, acotaciones y nombres o por los contrastes y correspondencias del personaje en la acción. También un personaje puede caracterizarse de manera explícita al entablar un monólogo o diálogo en una autocaracterización o de una heterocaracterización en su presencia o ausencia; es decir, otro personaje es el que lo caracteriza.¹⁰³

La personalidad también está relacionada con una premisa que se va a desarrollar a partir de la búsqueda del deseo y del objetivo por alcanzar del ente ficticio; en este nivel se observa la gradual evolución del personaje en la historia de la obra, su transformación de una situación inicial a una situación final, se trata de lo que José Luis Alonso de Santos llama “Ley de progresión”. Esta transformación va generando un comportamiento determinado del personaje para cumplir o fracasar en su objetivo, con lo anterior se genera la tensión dramática “el conflicto en que están inmersos revela el interior de los personajes y los modifica (o reafirma en su esquema originario de su personalidad)”.¹⁰⁴ La tensión que genera el conflicto principal terminará confrontando al protagonista y al antagonista, ambos como fuerzas en conflicto que buscan la resolución de sus metas y la urgencia por completarlas:

Además de las metas y las urgencias, otro elemento decisivo que caracteriza los enfrentamientos entre protagonista y antagonista es la motivación (razón y propósito por el que cada uno ejecuta determinada acción). En ese sentido, toda acción es un acto de voluntad consciente (por qué) tendente hacia un fin determinado (para qué). La causa (por qué) está siempre antes que la intención u objetivo (para qué); ninguna acción es posible sin una causa, y ningún personaje hará nada sin ningún objetivo.¹⁰⁵

Podemos observar esto en los esquemas que nos presentan José Luis Alonso de Santos y Edgar Ceballos. En el primero se establece que, a partir del deseo de conseguir algo en juego, el personaje confrontará a otros y se verá obligado a realizar un esfuerzo

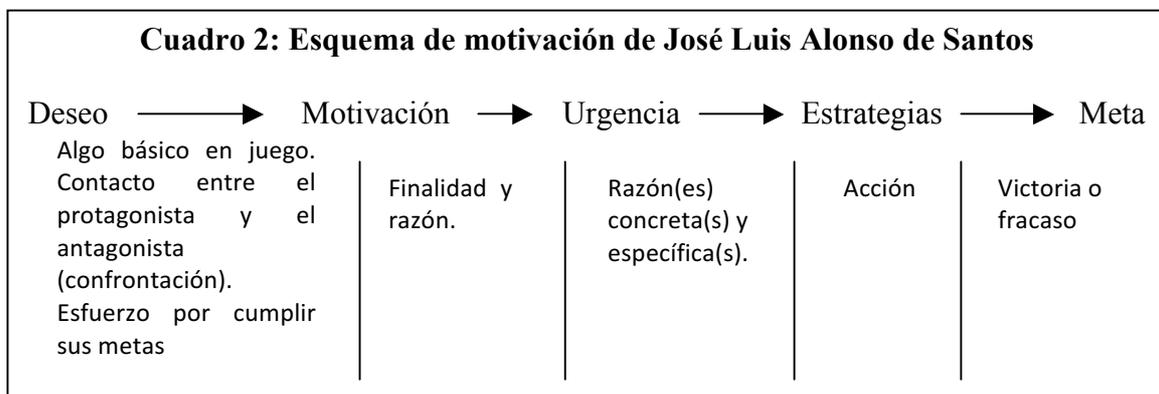
¹⁰³ Estas ideas las acoplo de Kurt Spang a la teoría que maneja Manuel F. Vieites. Cf. Kurt Spang. *op. cit.* p.p. 170-175.

¹⁰⁴ *Ibidem.* p. 109.

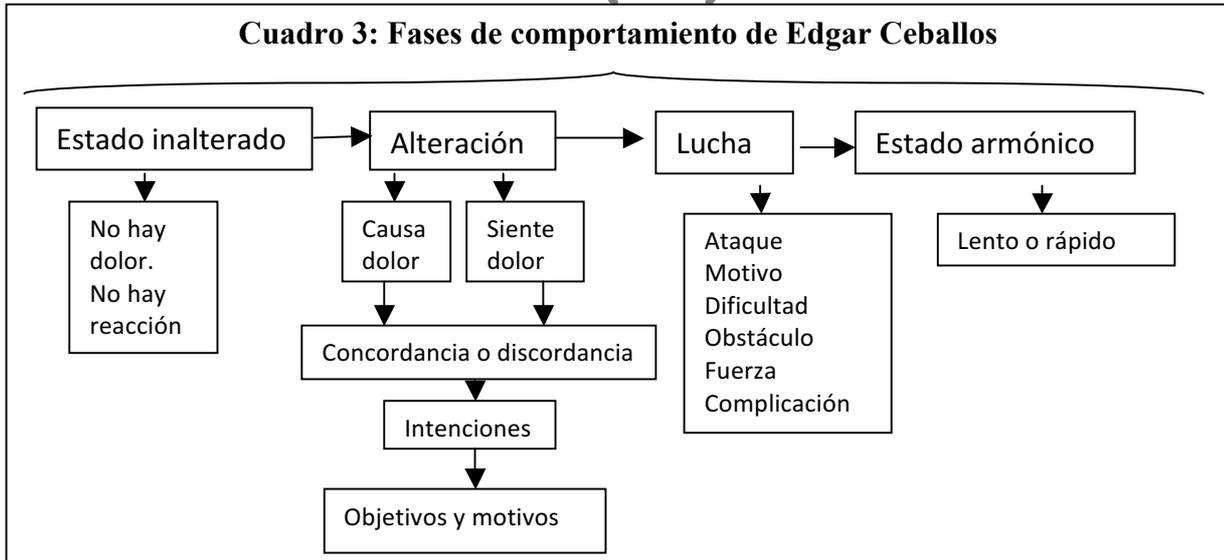
¹⁰⁵ *Ibid.* p. 124.

por cumplir su meta; este objetivo impulsa a una motivación (una finalidad razonable) que adquiere urgencia por realizarse (razón concreta y específica de esa finalidad); haciendo que el personaje genere estrategias (acciones) que lo acerquen a su meta en donde encontrará el fracaso o la victoria. Para Edgar Ceballos surge, de esa búsqueda de metas, unas fases de comportamiento que inician desde un estado inalterado, luego una alteración que provoca dolor junto con las relaciones de concordancia o discordancia entre los personajes, para así llegar al momento de la lucha en la que el protagonista contraataca o resiste a la fuerza opuesta que le arrebatara su meta para finalizar a un estado armónico. Estos esquemas que desarrollan las metas y las acciones del personaje nos hacen observar la relación próxima entre éstos y la trama, como indica Eric Bentley: “La trama es el dominio de *lo que se hace* y de *lo que sucede*. El personaje es el dominio de *quién lo hace* y de *a quién le sucede*. ¿Pueden las dos mitades de un mismo proceso rivalizar reclamando la supremacía?”¹⁰⁶

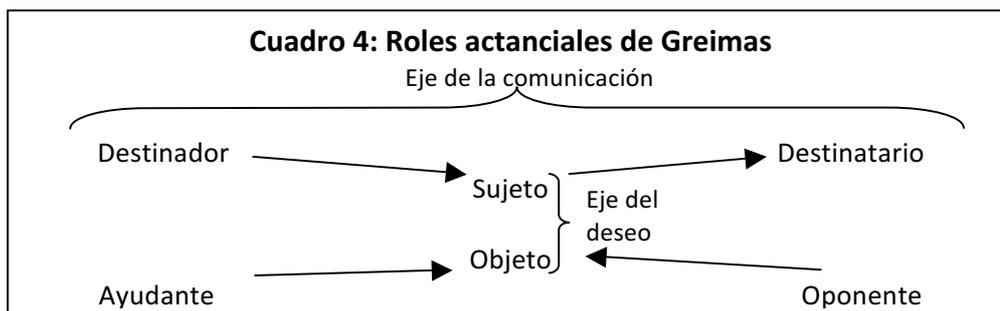
Cuadro 2: Esquema de motivación de José Luis Alonso de Santos



¹⁰⁶ Eric Bentley. *op. cit.* p. 140.

Cuadro 3: Fases de comportamiento de Edgar Ceballos

Además de estos esquemas que presentan José Luis Alonso de Santos y Edgar Ceballos, el cuadro de las relaciones actanciales de Greimas¹⁰⁷ ayuda a concebir cuál es el objeto que busca conseguir el actante (unidad funcional amorfa) que luego se particularizará en uno o varios personajes (formas antropomorfas), así como las fuerzas de oposición y correspondencia que impedirán o ayudarán a cumplir el objetivo. Este cuadro se basa en una unidad eje en la que un sujeto busca un objeto determinado, para ello tendrá ayudantes que le proporcionarán lo necesario para satisfacer su misión y oponentes que lo alejarán de ese objeto, al mismo tiempo se establece un destinador y un destinatario, se trata de ejes de carácter “ideológico en el que se sitúan las consideraciones éticas y el reparto de los valores entre los participantes”.¹⁰⁸



¹⁰⁷ “Aplicado al análisis del relato, un actante es una amplia clase que agrupa en una sola función los diversos papeles de un mismo tipo: héroe, adversario, etc. El conjunto de los papeles actanciales es, para GREIMAS, ‘el paradigma de las posiciones sintácticas modales (querer, poder, deber, saber) que los actantes pueden asumir en el transcurso de la narración’. Por lo que el actante, para esta autor, es la unidad sintáctica de la gramática narrativa de superficie, y se descompone en papeles actanciales”. Helena Beristáin. *op. cit.* p. 5.

¹⁰⁸ Kurt Spang. *op.cit.* p. 112.

Tomando en cuenta la particularización en personajes de los roles actanciales, podemos observar que los personajes siempre están comunicándose, interactuando los unos con los otros de escena a escena, esto nos permite concebir un carácter dinámico que proporcionará los contrastes y las correspondencias ya mencionadas anteriormente, esta información que en un primer momento puede ser cuantitativa, puede dar luces cualitativas ya que nos ofrecen la información necesaria para el desarrollo del conflicto y de la historia.¹⁰⁹ “Se juzga por tanto la interacción no sólo en función de las demás figuras del drama, sino también en función de lo que se considera la conducta normal de una persona en circunstancias análogas”.¹¹⁰ Spang considera que existen tres tipos: positivas (benefician), negativas (perjudican) y neutras (un “grado cero” de la acción).

Si bien, el personaje se va configurando de muchas maneras por sus relaciones actanciales, también cumple funciones propias, Manuel F. Vieites indica que existen cuatro funciones que desempeña el personaje: una función mimética o referencial que lo sitúa dentro de un universo textual, es decir, él es referente y da las pautas de lo que existe en la historia; la dramática es el rol que ocupa en la estructura de fuerzas que se contraponen en la búsqueda de una meta por alcanzar; la pragmática se caracteriza por ser las diversas enunciaciones que emiten los personajes en los diálogos para establecer la comunicación; y la ideológica es el personaje como parte de una visión del mundo.

Dentro de estas funciones también cabe ver al personaje como un elemento en diversos ámbitos, Vieites considera cuatro: un ámbito morfológico que sería la constitución del personaje en el drama; uno sintáctico que está relacionado con las funciones ya antes mencionadas que desempeña el personaje; un ámbito semántico que sería el significado que adquiere el personaje en el drama; y un ámbito pragmático que sería el personaje como signo:

¹⁰⁹ Kurt Spang. *op. cit.* p. 182.

¹¹⁰ *Ibidem.* p. 181.

Nos situamos en otro nivel, para ver las funciones que el personaje cumple como elemento de un sistema que denominamos texto, en relación con los otros elementos de ese texto y las funciones propias de esos otros elementos. Situados entonces en el texto dramático, el personaje puede cumplir varias funciones, normalmente todas a un tiempo, aunque en función de cada texto particular y de cada personaje concreto, unas funciones tendrán más importancia que otras.¹¹¹

El personaje se desarrolla en dos estructuras: la manifiesta y la oculta. La primera es la máscara (univocidad) del individuo frente a los otros, sólo se percibe mediante actos comunicativos, se trata de la personalidad y es una exigencia social; mientras que la segunda se considera dinámica por mantener una lucha entre la obligación y el deseo, pero sobre todo es lo no dicho por el individuo, lo oculto:

En resumen, pues el sujeto se construye y se le construye su persona, su identidad, a expensas de la univocidad semántica de su discurso conductual. Una persona es, ya, un sistema altamente restringidos de aC [actos de comunicación], de relaciones s/Ob [actos de conducta], cualificadas en una dirección determinada, no sólo positiva versus negativa, sino en orden a específicas cualificaciones. Positivo/ negativo ha de concebirse no en términos absolutos, sino relativos a un grupo (social, cultural, etc.)¹¹²

La estructura manifiesta o personalidad se concreta de la siguientes maneras: primero, cuando se establece la conformación fisiológica, sociológica y psicológica del carácter; segundo, al diferenciar el personaje de otros por un aspecto distintivo; tercero, si definimos las diferencias según el rol que ocupa un personaje en su contexto. Existen tres tipos de roles: abiertos que son públicos, refiriéndose a la herencia y al medio; secretos porque son interiores y usualmente desequilibran al personaje; e inconscientes, los cuales son la fuente de nuestros actos y buscan salir a la superficie. Una definición de personalidad sería la que proporciona José Luis Alonso de Santos:

Llamamos personalidad, por tanto, a una estructura intermedia que usa la psicología (y el lenguaje común) para rellenar el hueco existente entre el estímulo y la respuesta, y para explicar las conductas diferentes en los

¹¹¹ Manuel F. Vieites. *op.cit.* p. 177.

¹¹² Carlos Castilla del Pino. *op. cit.* p. 31.

individuos, tanto evolutivamente (en su función como etapa de desarrollo), como diferencialmente (de unos a otros).¹¹³

Castilla del Pino al considerar al personaje como un signo, establece que su actuación y construcción connotativa devienen de una exigencia que se impone el individuo ante la sociedad para diferenciarse, esta diferenciación se logra a partir de los actos de conducta, que son la relación que existe entre un sujeto con un objeto, además de ser importante el acto comunicativo que consiste en la relación entre el sujeto y los otros sujetos:

Damos necesariamente significado a los sujetos que componen con nosotros nuestro contexto para poder establecer relaciones adecuadas con los mismos. Esto es posible mediante un doble proceso: cada sujeto emite signos y se diferencia gracias a ellos; el sujeto receptor de los signos ha de diferenciarlos, y diferencia, con ello, al sujeto emisor. En la relación de cada uno de los componentes de un grupo con los demás hace ostensible este doble proceso: cada uno ha de ser diferenciado por los demás; cada cual trata de diferenciar a cada uno de los restantes.¹¹⁴

Esta identidad unívoca que conlleva la encarnación de una virtud (*personajeidad*) al verse amenazada por no cumplir la diferenciación que le exige la sociedad, lleva al personaje a una depreciación de la misma imagen de su personalidad que puede generar una actitud narcisista o una crisis de identidad.¹¹⁵ ¿Pero realmente un personaje literario-dramático debe de ser unívoco como lo presenta Castilla del Pino? La teoría del investigador surge a partir de la sociología y la psicología y, aunque en su trabajo lo aborda de manera general, en la literatura se puede observar este proceso en donde el personaje puede permanecer unidimensional -mostrarlo desde su estructura manifiesta- o desarrollar lo dinámico y contradictorio de su personalidad -exponer su estructura profunda-.

¹¹³ José Luis Alonso de Santos, *op.cit.* p.p. 224-225.

¹¹⁴ Carlos Castilla del Pino, *op.cit.* p.23.

¹¹⁵ Cf. *Ibidem.* p. 25-26.

3.4 Hacia la interpretación del personaje literario-dramático.

Considerado el personaje literario-dramático como un signo con unas características determinadas, es momento de establecer la manera de interpretarlo. Dentro de las funciones que establece Manuel F. Vieites, la ideológica es la que nos da la información que nos indica la visión del mundo que desarrolla ese personaje, lo cual se genera a partir de lo que Spang llama “semantización” del personaje; es decir, que el signo se carga de significados adicionales a partir de su ser y su hacer; por ejemplo Max Estrella de *Luces de bohemia*, él cual no sólo se trata de un hombre ciego que camina borracho por las calles de Madrid, sino que también se concibe como símbolo del fin de la bohemia y de la crítica a la España de inicios del siglo XX. Spang dice sobre la “semantización”:

Con él quiero designar no el simple hecho natural de que a un signo se atribuye un significado. La semantización quiere significar que el signo adquiere un significado adicional al que tiene convencionalmente. En el caso de la figura dramática el significado, por así decir, natural y convencional se plasma en el sexo, la edad, la profesión, el estado, el rango social, etc. Sin embargo, las figuras son por lo general más que meras representaciones de una persona real, son portadoras de significados adicionales, tanto a través de lo que son como a través de lo que hacen. [...] Urge añadir que la distinción entre lo que es el significado adicional en cualquiera de los códigos teatrales, no siempre resulta fácil, dadas las inextricables interferencias entre la mera materialidad y las intenciones expresivas.¹¹⁶

La semantización, según Kurt Spang, se puede clasificar en tres distintos tipos que, bajo un criterio cuantitativo con consecuencias cualitativas, plasman significados adicionales: la primera, se centra en la figura individual, añadiendo significados más allá de su “corporalidad” y “reproducción” de una persona real; la semantización de la reproducción se centra en las relaciones e interacciones de los personajes; la tercera, del

¹¹⁶ Kurt Spang. *op.cit.* p. 185.

reparto, dando nuevos significados a los actantes de un drama;¹¹⁷ por ejemplo, en *La casa de Bernarda de Alba*, Adela, además de ser la hija menor, es la representante de la libertad y el deseo ya que busca salir de la opresión del hogar materno (primer tipo de semantización), su relación con Bernarda muestra la dinámica de libertad versus opresión, eros versus muerte (segunda semantización) y, en sí, todos los personajes de la obra de García Lorca pueden considerarse como parte de una sociedad cerrada en sí misma que condena antes la libertad que la opresión (tercera semantización).

La semantización nos permite inscribir a los personajes en categorías generales e interpretarlos no sólo como personalidades aisladas, sino como parte de una visión del mundo, porque a partir de que el personaje adquiere un significado adicional sale de su individualidad e ingresa a un entramado conceptual mayor, es decir, se vuelve parte de una categoría general, ya que pasa de un signo específico a una noción más amplia; debido a lo anterior los personajes no son sólo sujetos inmóviles en su textualidad sino que se integran a una comprensión de mundo que sale más allá de la textualidad, por ello este proceso permite que los personajes sean algo más que un signo unívoco, los hace parte de toda una tradición cultural siempre en transformación.

A partir de que los personajes adquieren esos otros significados podemos clasificarlos en categorías que nos dan información de sus antecedentes y sobre la visión del mundo a la que corresponderían. Existen seis tipos de personajes según Alonso de Santos: el arquetipo, el tipo, el alegórico, el carácter, el rol y el individuo.¹¹⁸ Los primeros tres son propios del mundo mitológico y popular, mientras que los otros alcanzan mayor desarrollo en la modernidad. Estos modelos establecen una serie de rasgos y roles que les otorga una conducta específica: “Un personaje se define, en

¹¹⁷ Kurt Spang también habla de semantización de objetos aislados, sobre todo refiriéndose a los objetos extra verbales, este tipo de semantización por el carácter de este trabajo no se tomará en cuenta salvo que sea indicado por el dramaturgo implícito.

¹¹⁸ *Vid.* José Luis Alonso de Santos. *op.cit.* p.p. 250-254.

consecuencia, por un modelo dominante de conducta en la serie de rasgos y roles que hacen de él alguien distinguible del resto de los personajes. Lo que se llama ‘carácter’ en el lenguaje cotidiano es el dominio de unos rasgos y unos roles sobre otros”.¹¹⁹

Del arquetipo podemos decir que se caracteriza por ser un referente cultural colectivo (el héroe, el brujo, la hada madrina, el tirano), son personajes reconocidos por el público que descifra la personalidad de estos entes ficcionales, por ejemplo Hércules o Don Rodrigo Díaz de Vivar que son héroes dentro de sus tradiciones y se espera verlos esforzarse por un ideal ya establecido dentro de la tradición -de uno expiar sus culpas y realizar hechos heroicos y del otro mostrar su valía ante el Rey que lo ha exiliado injustamente-. Mientras que el personaje-tipo surge de un estereotipo cultural marcado por la tradición, presenta rasgos comunes y usualmente se exterioriza en los personajes secundarios, por ejemplo la criada en *La casa de Bernarda de Alba* que sólo tiene una participación extensa en la primera escena de la obra cuando se refiere al velorio de Antonio María Benavides, esposo de Bernarda, y se muestra que era amante de él, pero de ahí en fuera se comporta como la criada común y prototípica, es decir, servicial y sumisa. En cambio, una alegoría es la encarnación metafórica de un concepto abstracto como el amor o la fortuna y tiene una finalidad didáctica como la muerte en *La danza de la muerte* donde todos van a caer en sus manos sin importar su condición social o sus obras. Eric Bentley señala que: “Si los caracteres fijos tradicionales tipifican cosas minúsculas –grupos con sus debilidades y excentricidades–, los personajes arquetípicos tipifican aspectos y características más amplias que exceden una idiosincrasia”.¹²⁰

El carácter se trata de un personaje dominado por un rasgo peculiar y específico que permite a los espectadores determinar las conductas que realizará el actante, por

¹¹⁹ José Luis Alonso de Santos, *op.cit.* p. 247.

¹²⁰ Eric Bentley. *op. cit.* p. 56.

ejemplo el mentiroso de Don García en *La verdad sospechosa* (que siempre está mintiendo a todo el mundo, engañando a los demás personajes y haciendo reír al receptor al saber cómo se van maquinando los embustes del galán), que si en un momento dado dejara de engañar el público se sentiría desconcertado y el personaje cambiaría toda su configuración. El personaje rol se desarrolla sólo con base en su situación social o familiar dentro del drama, así podríamos decir que varios personajes de *Bodas de sangre* de Federico García Lorca están configurados a partir del rol en el que se inscriben (El Novio, La Madre, La Esposa, La Novia, El Padre, etc.); en cambio, el individuo es un personaje complejo tanto psicológicamente como en el desarrollo que mantiene con los demás actantes, es el que más rasgos tiene que definen su individualidad aunque éstos sean contradictorios como los personajes de Bertolt Brecht.

De igual manera, los personajes tienen un análisis e interpretación distinta según el género dramático en el que surgen. Para Bentley y Ariel Rivera existen siete géneros dramáticos,¹²¹ los cuales se enlistan a continuación:

1. Melodrama: se le considera “la quintaescencia del teatro”,¹²² género en que se desarrollan hechos sobresalientes que incitan al temor y a la piedad ante un personaje víctima de un antagonista totalmente despreciable. La trama no busca comprometer al público sino suscitar piedad y temor con los recursos del suspenso y del terror.

2. Farsa: desarrolla la violencia ante una institución, un valor o inclusive un género dramático para “desnudar la realidad para encontrarle sustancialidad” o “revestir la realidad con el fin de proponer un ideal”.¹²³

3. La tragedia: desarrolla personajes complejos con virtudes y defectos, a diferencia de la farsa y el melodrama, y busca generar catarsis a partir del terror

¹²¹ Lo expuesto a continuación se basa y sintetiza lo establecido por Eric Bentley. *op. cit.* p.p. 185-323 y en Virgilio Ariel en la parte “II. Los géneros dramáticos” de su libro *La composición dramática. Estructuras y cánones.* p.p. 83- 209.

¹²² Eric Bentley, *op. cit.* p. 202.

¹²³ Virgilio Ariel Rivera. *op. cit.* p. 193.

reverencial y la compasión, puede ser de dos tipos: de destrucción o sublimación, en la primera el protagonista escoge seguir el defecto lo cual lo conduce a sufrir; mientras que en el segundo escoge la virtud y si bien muere es alabado por su decisión. Las tragedias son universales y colectivas.

4. La comedia: a diferencia de la farsa, emplea una ética mayor, es decir, utiliza de manera consciente los recursos irónicos. Mantiene una posición comprometida hacia la vida, busca desenmascarar a la realidad. Sus protagonistas se caracterizan a partir de un defecto que transgrede a la sociedad y al final o son puestos en ridículo o son más virtuosos que su medio y ridiculiza a los otros.

5. La pieza: desarrolla un momento en el que se explora la psicología de los personajes. La evolución dramática ocurre en el individuo, pero no en la sociedad (a diferencia de la tragedia y la comedia). Se le considera el género propio de la modernidad por su carácter individual e íntimo.

6. La obra didáctica: emplea dos premisas para construir a sus personajes, buscando demostrar una tesis.

7. La tragicomedia: representa los progresos de un personaje a partir de obstáculos, así muestra la potencia del ser humano, se asemejaría al género épico.

Los anteriores géneros dramáticos fueron establecidos en el siglo XX, cabría precisar si deben de emplearse esas categorías en obras de otros tiempos en los que no existía tal nomenclatura o preferir los términos que corresponden para cada época. Se debe tener en cuenta que los géneros dramáticos se modifican de acuerdo al contexto histórico, además de que pueden combinarse los unos con los otros; por lo que debemos considerar definiciones precisas para su estudio y no caer en la ambigüedad sobre todo en los estudios críticos de las obras.

Cada uno de los distintos tipos de personajes (el arquetipo, el tipo, el alegórico, el carácter, el rol y el individuo) y cada uno de los géneros ya mencionados se puede analizar e interpretar bajo distintos métodos de conocimiento, esto permite relacionar las posturas de lo que se ha venido concibiendo como personaje literario a partir de la historia de las ideas; así afirmamos que la literatura es un vehículo de conocimientos que se van desarrollando y transformando de diversas maneras, como Vieites lo demuestra al hablar de tres grandes paradigmas que han condicionado la historia de las ideas y del personaje: el paradigma analítico, el hermenéutico, y el crítico:

Partiendo del considerable número de tendencias o movimientos que se han sucedido en todos esos años en la creación literaria, dramática y teatral, cabría la posibilidad de singularizar una serie de corrientes fundamentales, en consonancia con lo que ocurre en el campo de la filosofía o el arte, donde se podrían hacer operaciones similares de síntesis. Hablaríamos de paradigmas, tal y como se ha venido explicado el concepto en el ámbito de la epistemología.¹²⁴

El primer paradigma que explica Vieites es el del pensamiento analítico que se trata de un conocimiento objetivo que describe y explica la realidad y al individuo, se centra en el estudio de las conductas, es un pensamiento genérico y atemporal que busca modificar una situación dada, mostrar al hombre y comprenderlo es su meta. Este paradigma surge desde la *Poética* de Aristóteles hasta llegar al positivismo.

El pensamiento hermenéutico, surgido por los pitagóricos que conciben al universo como una serie de correspondencias, trata un tipo de conocimiento subjetivo, centrado en la experiencia, que interpreta al mundo a partir de símbolos y el mundo interno del personaje, se trata de un pensamiento particular y sincrónico cuyo fin es iluminar para interpretar y explicar al hombre.

Mientras que el pensamiento crítico construye un conocimiento dialéctico con predominio de la conciencia para desvelar algo. Se estudia a partir de las actitudes y el

¹²⁴ Manuel F. Vieites. "El personaje dramático a la luz de las grandes corrientes del pensamiento. Notas dispersas". En *Del personaje literario dramático al personaje escénico*. p. 261.

contexto personal y social. Este paradigma considera la complejidad en un marco diacrónico y busca transformar la realidad. El pensamiento crítico se debe de entender como un nuevo tipo de *mimesis* donde el espectador es el constructor de significados a lo largo de la obra y busca emancipar al individuo.

Los personajes literario-dramáticos a lo largo de la historia, han ido modificándose dependiendo del pensamiento filosófico o la poética propia que emplean los autores; sin embargo, podemos encontrar características comunes entre ellos como son la formación de una personalidad (sea individual o colectiva), un desarrollo a partir de la búsqueda de un objetivo, las interacciones que mantienen con otros actantes (estén o no estén presentes en el drama), a partir de sus funciones, y en sus diálogos (texto principal en donde se enuncian a sí mismos y lo que los rodea). El personaje como signo que llega a volverse símbolo nos muestra la visión del hombre que tiene sobre sus pares, es el catalizador en donde el espacio y el tiempo cobran sentido, en donde el mensaje reside y llega a un receptor que se encarga de descifrarlo, pero también de identificarse y/o diferenciarse de aquel.

4. Federico García Lorca en *La muerte se va a Granada*

El personaje Federico de *La muerte se va a Granada* recrea los últimos momentos de la vida del poeta granadino. Para analizar e interpretar correctamente el desarrollo y construcción de este personaje es necesario lo siguiente: en primer lugar, establecer las características de la obra en la que se presenta, es decir definir los elementos del texto literario-dramático; segundo, pasar al análisis del personaje a partir de sus diálogos, sus interacciones, su desarrollo, su motivación, las relaciones actanciales, la estructura manifiesta y profunda del personaje y su clasificación; tercero, interpretar según el género dramático del que está siendo participe. Con lo anterior nos damos cuenta de la construcción de este personaje, luego podremos observar cómo se inserta dentro de la obra delpasiana.

4.1 “¡Granada... Última parada!”: el mundo de *La muerte se va a Granada*.

Antes de analizar al protagonista, es necesario conocer el texto en el que se encuentra, de igual manera resulta importante establecer el soporte de la obra. *La muerte se va a Granada* se puede añadir al cúmulo de poemas, novelas y dramas donde aparece Federico García Lorca: en poesía “El crimen fue en Granada” de Antonio Machado,¹²⁵ “A un poeta muerto” de Luis Cernuda,¹²⁶ “Federico./ Voy por la calle del Pinar” de Rafael Alberti,¹²⁷ “Elegía primera” de Miguel Hernández¹²⁸ y un largo etcétera; en la narrativa se observa su aparición en *El ingenioso hidalgo y poeta Federico García Lorca asciende a los infiernos* (1980) de Carlos Rojas¹²⁹ o en *Los ingrátidos* de Valeria

¹²⁴, Antonio Machado. “El crimen fue en Granada” en *Poesías*. Buenos Aires: Losada, 1979. p.p. 252-253.

¹²⁶, Luis Cernuda. “A un poeta muerto” en *Las nubes. Desolación de la Quimera*, ed. Luis Antonio Villena. Madrid: Cátedra, 1984. p.p. 66-69

¹²⁷ Rafael Alberti, “Federico”, en Manuel Cifo González (Selec). *Antología de la generación del 27*. p.p. 268-269.

¹²⁸ Miguel Hernández, “Elegía primera” en *Poemas*. Barcelona: Palaza & Janes. 1976. p.p. 52-56.

¹²⁹ Carlos Rojas, *El ingenioso hidalgo y poeta Federico asciende a los infiernos*. Barcelona: Destino. 1980

Luiselli¹³⁰; en obras teatrales como *El crimen fue en Granada (llanto por Federico García Lorca)* de José Gerardo Manrique de Larra en 1974, *Silencio y luz (homenaje a Federico García Lorca): tragedia en dos partes y una advertencia previa* (1997) de Gregorio Cedillo Mencia, *Federico* (1998) de José Miguel Álvarez Pascual y la obra que analizamos en este trabajo.¹³¹

La muerte se va a Granada [poema dramático en dos actos y un gran final] es un texto literario-dramático que, como indica un paratexto, es un “Homenaje a Federico García Lorca en el centenario de su nacimiento 1998”. El texto se divide, primero, en unas palabras del autor tituladas “Apuntes para el director de la obra”, le sigue la tabla de personajes (más de cincuenta), luego el texto literario que está constituido por el acto uno (cuatro escenarios y cinco cuadros), acto dos (cuatro escenarios y nueve cuadros) y “un gran final” (un solo escenario, un solo cuadro).¹³² Se caracteriza formalmente por estar en verso y presentar polimetría. El argumento versa sobre los últimos días de vida de Federico García Lorca, desde su llegada a Granada el 17 de julio, el estallido de la Guerra Civil Española, su ocultamiento en la casa de los Rosales, su prisión, su fusilamiento y su supervivencia a partir de su creación literaria. La obra fue editada por Alfaguara en 1998 y no presenta otras ediciones.

Con los enunciados del dramaturgo empírico,¹³³ es decir los paratextos, observamos la vinculación de esta obra a otras afines en donde el tema es el asesinato del poeta granadino, sea la relación del título con poemas como “El crimen fue en Granada” de Antonio Machado; su correspondencia con las obras de teatro antes

¹³⁰ Valeria Luiselli, *Los ingravidos*. México: Sexto Piso. 2011.

¹³¹ Para estas obras teatrales que tratan a Federico García Lorca, consúltese a Mariano de Paco de Moya “García Lorca, personaje dramático”, en *Monteagudo: Revista de literatura española, hispanoamericana y teoría de la literatura*. No 3, 1998, p.p. 117-130.

¹³² En el trabajo para referirse a los actos y a los cuadros se utiliza la siguiente nomenclatura: A (acto), el número del acto, C (cuadro), el número del cuadro.

¹³³ Recuérdese que el dramaturgo empírico, dentro de la teoría de la dramaturgia propuesta por Vieites, se refiere al que podemos considerar como el autor de la obra, se trata del enunciador dramático que nos ofrece los elementos paratextuales del texto como lo son los títulos, la división en actos o cuadros, el *dramatis personae*, los prólogos, los epígrafes, etc.

mencionadas y del empleo del término “homenaje a”, el cual ya genera, por su significación, un tipo de lectura, porque nos remite a un acto de carácter institucional u oficial, ya que se busca hacer presente a una figura pública o reivindicarla ante un público; debido a lo anterior los homenajes o conmemoraciones cargan con connotaciones de elogios, glorificaciones o aprobaciones, no necesariamente críticas; por ello, estos actos se muestran más dados a resaltar una imagen unívoca de los homenajeados; lo anterior nos hace ver que los homenajes configuran una visión sobre el personaje conmemorado:

La conmemoración del aniversario de un personaje histórico permite a una sociedad actualizar y enriquecer su memoria cultural. Como memoria cultural entendemos, de acuerdo con Jan Assmann, el saber común al cual recurre una comunidad, sociedad o nación para crear su identidad. La memoria cultural organiza e institucionaliza las formas de recordar el pasado.¹³⁴

En ese aspecto, “Apuntes para el director de la obra” el dramaturgo empírico desarrolla nociones muy claras de lo que busca el texto y lo que debería apreciarse en la realización escénica. Fernando del Paso desarrolla tres aspectos en este paratexto: uno, la introducción de la historia que se va a presentar (sea en su lectura o en su escenificación); dos, cómo se debe de realizar la puesta en escena, dramaturgista implícito; tres, y el que nos compete por tratarse de la primera configuración del personaje, qué características debe de tener el Federico García Lorca de esta obra. Del primer aspecto, el dramaturgo señala al director de escena que “[...] se servirá tomar nota de que en esta obra no aparece un solo poema de Lorca. Tan sólo un verso.”¹³⁵ Además de que recalca el carácter polimétrico de los diálogos y de la música que se escuchaba en la época (principalmente la favorita del poeta), estos elementos se ensamblan con la preocupación escénica ya que advierte que la obra debe de ser

¹³⁴ Stefan Schreckenber, “La conmemoración del centenario de Federico García Lorca como contribución a la memoria cultural de España: dos documentales de TVE y CANAL+” en *Lugares de memoria de la Guerra Civil y el franquismo .Representaciones literarias y visuales.* p. 223.

¹³⁵Fernando del Paso, *La muerte se va a Granada*, p. 10

“declamada”, que la música sea cante jondo, la cantata 40 de Bach, De Falla, Debussy, Granados y música popular. Los anteriores elementos son importantes en cuanto que van a caracterizar al personaje principal en la realización escénica; sin embargo, para el texto, resulta más llamativa la presentación del personaje de la siguiente manera:

Federico García Lorca murió a los 38 años de edad. No era muy joven de acuerdo a los criterios de aquella época, pero sí para los de hoy en día. Además en virtud de que un poeta, como tantos otros artistas, puede continuar produciendo hasta una muy avanzada edad, como lo muestran numerosos ejemplos, su asesinato puede considerarse como un crimen de lesa juventud.¹³⁶

Entre las características de Lorca señaladas por el dramaturgo empírico, que ya nos da un perfil físico y ligeramente psicológico, son las siguientes: que tenía treinta y ocho años, que era fumador, que tocaba la guitarra y el piano, que si bien en la vida real era “un tanto torpe” en la obra el actor debería desenvolverse con “una gran agilidad”, el último aspecto que señala es el siguiente: “Algunas veces, parecerá casi a punto de danzar. Sin embargo, nunca deberá aparecer afeminado. O si acaso, apenas.”¹³⁷ Estas señalizaciones van configurando al personaje que se va a presentar al inicio del primer acto, serán los enunciados dramáticos secundarios (didascalias) y los enunciados dramáticos primarios (diálogos) los que irán construyendo el perfil de este personaje cruzado por la ficción y la realidad.

Al tratarse de un drama histórico debemos recordar que, como señala Kurt Spang,¹³⁸ lo que distancia la verdad histórica y la verdad literaria es el grado de “supraindividualidad” que se establece en el texto, es decir, en la transformación de los acontecimientos históricos para que destaque la ejemplaridad. Spang señala que las obras dramáticas de carácter histórico pueden ser ilusionistas (integración anímica del público en el drama) o de carácter antiilusionista (distanciamiento y no identificación),

¹³⁶ *Ibidem.* p 10.

¹³⁷ *Ibid.* p. 10.

¹³⁸ *Vid.* Kurt Spang, “Apuntes para la definición y el comentario del drama histórico”. En *El drama histórico. Teoría y comentarios.* p.p. 11-50.

este aspecto será revisado en el último apartado de este capítulo. También el crítico en su estudio nos hace percatar que todo drama histórico está inclinado bajo una visión del hecho histórico del autor, dice:

En cuanto a la importancia de las figuras en el drama histórico podemos partir del hecho de que la concepción de la historia del hombre y del mundo de los dramaturgos se refleja en el conjunto de sus figuras, sean sujetos u objetos de la historia puesto que ellas son sus portavoces, los que, a través de su actuación, expresan su cosmovisión, su actitud frente a las fuerzas dominantes, los condicionamientos e ideales de la época.¹³⁹

La historia que se presenta en *La muerte se va a Granada*, como ya he anunciado, se desarrolla a partir de la madrugada del 17 de julio de 1936, día, en el texto, en el que Federico llega a Granada a pasar el verano a casa de sus padres. En la verdad histórica el poeta ya se encontraba en la ciudad andaluza el catorce de julio.¹⁴⁰ Este cambio en la ficción obedece, principalmente, a la necesidad de configurar la acción del acto primero a un solo día, ya que éste acaba en la madrugada del día dieciocho con el alzamiento del general Francisco Franco. El segundo acto empieza un día de agosto y termina el dieciocho de ese mes, aquí el tiempo interno de la obra abarca más días que el primer acto, la información necesaria para conocer los eventos ocurridos entre el incierto día de agosto y el dieciocho de julio se presenta a partir de los diálogos de los personajes, principalmente en A2C1. Lo que consideramos el tercer acto, o como lo menciona el dramaturgo empírico “Un gran final” se desarrolla en un espacio no real y en un tiempo indeterminado, aquí la obra deja de ser histórica para ser plenamente ficcional.

La trama se desarrolla en tres actos, los cuales cumplen una función distinta en el proceso del personaje, estas tres partes son las siguientes: primer acto, establecimiento de la circunstancia histórica, inicio de la Guerra Civil Española; segundo acto, asesinato de Federico García Lorca; “Gran final” o tercer acto,

¹³⁹ *Ibidem*. p. 38.

¹⁴⁰ *Vid.* Ian Gibson, *Federico García Lorca*. p. 1112.

supervivencia del poeta a partir de sus escritos, detengámonos más largamente en estas partes del texto.

En la primera, se presenta el inicio de la Guerra Civil a partir de los diálogos referenciales que mantienen Don Federico, Luis Rosales y Federico (A1C2). Esta parte de la fábula desarrolla una situación inicial en donde se presentan por medio de los diálogos los conflictos entre la Falange y el Frente Popular y la situación del país:

Luis Rosales: Y Madrid...?
Federico: ¡ensangrentado!
¡Hay huelgas hasta de toros!
de asensoristas, meseros,
hay asaltos, hay desmanes,
heridos y ametrallados,
detenidos, torturados,
secuestros, atrocidades,
balas perdidas, calumnias,
cruentas venganzas, denuncias:
Con el Teniente Castillo
por la derecha inmolado,
y Calvo Sotelo muerto
por la guardia asesinado.

Madrid es un doble infierno:
con el calor, nos acaba,
con el terror nos abrasa.¹⁴¹

El suceso desencadenante para el inicio de la lucha fratricida, según nos refiere la historia, va a ser la muerte de Calvo Sotelo (como hace constatar el protagonista en el diálogo transcrito). Lo interesante de este acto resulta ser la contraposición de la realidad histórica y la vida privada del poeta: los sucesos históricos que tendrán impacto para el alzamiento en armas y los acontecimientos familiares en la Huerta de San Vicente donde los personajes pasan una tranquila tarde; es importante señalar que, si bien el mundo privado del protagonista lo caracteriza, el factor que otorga unidad al personaje y que permite el desarrollo posterior de éste reside en el ámbito público. La creación de una circunstancia desfavorable que romperá con el estado inalterado en el

¹⁴¹ Fernando del Paso, *op. cit.* p. 28.

que se desenvolvía. Sin que sea referido, pero sí intuido, es la conspiración de los militares para dar el golpe de estado. Finalmente, en A1C5, a partir de una transmisión de radio, se escucha a Francisco Franco declarando el golpe de estado en las Islas Canarias dando inicio a la Guerra Civil:

Voz de Franco: ¡Españoles! ¡Españoles!...
¡Francisco Franco os habla
en nombre de toda España!
¡A las cinco horas del alba
de este dieciocho de julio
anunciamos la mañana de una nueva y santa

[patria!...

Coro: ¡Viva Franco, arriba España!

Don Federico apaga la radio.

Don Federico: ¡ En nombre de toda España!...
¿Quién le dio el derecho a Franco
de hablarnos, dime, Vicenta,
en nombre de toda España?
(*Abraza a su mujer*)

Se nos vino la guerra, se nos vino, Vicenta...

Doña Vicenta: Y es el diablo en persona, ¿verdad? Quien la
[apacienta...

Don Federico: Y hechas garras, Vicenta, despojos, sus entrañas:
de nuestra España qué será: ¿dos, tres, mil

[Espanñas? ¹⁴²

El asesinato de Federico García Lorca ocupa la segunda parte del drama, que será analizado con mayor profundidad en el segundo apartado de este capítulo. Al inicio de este acto se nos muestra a Federico temiendo por su vida, refugiado en la casa de los Rosales para protegerse, nos hace partícipes de lo que ha ocurrido desde el levantamiento de armas de Francisco Franco:

Federico: [...]

Lo sabes, querido Luis:
España entera está en llamas.
se lucha en todo el país.
Aquí mismo, en mi Granada,
las fuerzas nacionalistas
han hecho correr en ríos
de ardiente y rojo barniz.
La sangre republicana

¹⁴² *Ibidem.* p. 63.

que baja del Albacín
por la carrera del Darro
y la cuesta del Chamiz...¹⁴³

Los primeros cuadros se desarrollan sin ninguna tensión dramática, entendamos por ésta a la confrontación entre el antagonista y el protagonista, hasta que se presenta, en A2C3, Ruíz Alonso en casa de los Rosales para llevarse al poeta granadino a prisión, son los personajes de Doña Esperanza y Miguel que a partir de un diálogo referencial hacen saber que se descubrió el escondite del poeta porque Ruíz Alonso amenazó a Concha, hermana de Lorca, de matar a Don Federico, el patriarca de la familia García Lorca, si no se le revelaba el paradero de Federico. Ante la irrupción del antagonista, el poeta se entrega y es hecho prisionero. Desde A2C4 hasta A2C8 se entablará la lucha entre las dos fuerzas del drama, dando como resultado que Federico acepte el fin de su vida y abandone su objetivo de sobrevivir. Finalmente el poeta es conducido entre Viznar y Aynadamar para ser asesinado. En A2C9 sólo se deja la visión de un mundo grotesco en donde la vida no vale nada.

El “Gran final” se presenta como un acto donde se desarrolla la resurrección del poeta. Empieza el último acto en un lugar sin tiempo ni espacio referencial, Federico García Lorca permanece dormido, luego El Director, no se establece si se trata del director de *La muerte se va a Granada* o del personaje del Director de la obra lorquiana *El público*, va dirigiendo a varios personajes de las obras del poeta granadino para que lo vayan despertando. Es así como empiezan a desfilar una serie de personajes como Don Cristóbal, Yerma, Curianas, la Madre de *Bodas de sangre*, etc. Algunos personajes no logran hacer que Lorca reaccione, pero otros ligeramente lo van reanimando. Serán el Hada, Corazón del poeta, Rosita y las Lavanderas, las que van a ir despertando a

¹⁴³ *Ibid.* p. 72.

Federico García Lorca, haciendo que éste comience a hablar y a escribir. Finalmente el poeta proclama que seguirá vivo pese a su muerte:

Federico: Si, me dicen que me encontrarán siempre vivo,
en el agua de Granada...
Agua con sabor de viento.
Agua que canta y llora.
Agua jarra, cantimplora,
agua que hiere la tierra
con sus filos de navaja.
Agua lisa, agua quebrada
en las verdes hondonadas.
Agua nieve, agua rizada,
agua mansa, agua callada,
agua que sabe a campanas. [...]
Agua que se quema en agua
de tanto brillar al sol.
Agua retratada en agua,
agua que destila amor...

Vivos, si, aquí en donde nací: en Granada , en mi
Granada, en esta España, en mi España,
Hoy y siempre... así que pasen cien años...
¡Qué digo cien: así que pasen mil años!¹⁴⁴

La obra cuenta con más de cincuenta personajes, de esa pléyade sólo resultan de capital importancia tres: Don Federico, Luis Rosales y Concha, además del protagonista Federico y el antagonista Ruíz Alonso que serán analizados en el siguiente apartado. Don Federico, padre del poeta, en la historia real cumplió con el papel del patriarca de la familia García Lorca y de la familia García Rodríguez; en la obra de teatro realiza la función de apoyar al personaje principal, ocupa el rol de padre y se distingue por su afiliación a los ideales de la República y al orgullo que ostenta por el triunfo de su hijo Federico como escritor, sólo aparece en el primer acto; en cambio, Luis Rosales aparece en los dos actos, dentro de su rol como amigo del protagonista, funcionará como un personaje de apoyo que hará todo lo posible para que el poeta granadino cumpla su

¹⁴⁴ *Ib.* p. 148-149.

objetivo, aunque su familia pertenezca a la Falange. Según nos refiere Ian Gibson sobre este personaje en la realidad:

Luis Rosales, nacido en 1910 y profundo admirador de Federico, a quien consideraba en cierto modo su maestro en poesía había vuelto a Granada desde Madrid –donde acababa de terminar la carrera de Filosofía y Letras- pocos días antes del 18 de julio, y sin saber en absoluto lo que se tramaba en la ciudad. Allí sus hermanos José y Antonio le habían puesto al corriente, encargándole varias tareas. A Luis le interesaba muy poco la política, y mucho menos la Falange Española de la JONS, pero el 20 de julio, más por razones circunstanciales que por convicción, se puso la camisa azul. Participó aquella tarde en la ocupación de Radio Granada y se le encargó después la organización del cuartel de la Falange, instalado en el antiguo convento de San Jerónimo. Luego, para las fechas en que empieza a perseguir a Lorca, es jefe del sector de Motril y goza de cierto prestigio entre los falangistas granadinos.¹⁴⁵

El otro personaje secundario de importancia es Concha, una de las hermanas del poeta, que le servirá al personaje para calmar sus angustias en el acto uno, pero también como un agente que termina revelando la localización de su hermano a Ruíz Alonso ante las amenazas a Don Federico. “*Doña Esperanza: Y Concepción su hermana, temiendo, enloquecida/ por la vida del padre, dijo que Federico/ estaba aquí en la casa... ella misma, angustiada,/ nos dijo a nosotras...*”,¹⁴⁶ también en el drama se nos presenta como la esposa de Fernando Montesinos, presidente de Granada y fusilado por los falangistas, este personaje nunca aparece en *La muerte se va a Granada*, pero si se hace referencia a él señalando el destino fatídico que le espera al personaje principal.

Existen en la obra otros personajes de apoyo para el protagonista como lo son Doña Vicenta (madre del poeta), Doña Esperanza (madre de Luis Rosales), Tía Luisa (familiar de los Rosales), Esperancita (hermana de Luis Rosales), Angelina (criada y niñera de los García Lorca); negativos para Federico como lo son Miguel Rosales, el Guardia, Tréscastro (quien le dio el tiro de gracia) y Amargo el cual resulta importante dentro de los cuadros donde se muestran los sueños de Federico García Lorca. Esos

¹⁴⁵ Ian Gibson, *op. cit.* p. 1119

¹⁴⁶ Fernando del Paso, *op. cit.* p. 88.

cuadros oníricos van a ser en donde desemboquen gran cantidad de personajes que por un lado le confieren valor temático a la obra ya que representan las angustias del poeta o que añaden dimensión histórica a la obra al aparecer Franco, Sanjurjo y Queipo del Llano, inclusive estos dos grupo de personajes pueden pasar como un coro que anuncia y refiere el final inexorable del personaje principal.

4.2 “Yo, yo no tengo color”: análisis del personaje Federico García Lorca.

Para analizar el personaje de esta obra primero realicé una tabla de aparición e interacción de Federico en cada cuadro, así pude observar qué tipo de función ejercían los diálogos y la participación que mantenía con los demás; el segundo paso fue dilucidar el desarrollo del personaje en la trama, para ello fue necesario emplear el esquema de fases de comportamiento de Edgar Ceballos, establecer el esquema de meta de José Luis Alonso de Santos y, finalmente, las funciones actanciales que señala Greimas; el tercer paso consistió en establecer la estructura manifiesta y la estructura profunda del personaje a partir de lo que señala Carlos Castilla del Pino; para así finalmente, en un último cuarto paso, señalar cómo se compone el signo Federico en la obra y así clasificarlo dentro de una categoría de personaje dramático-literario; con lo anterior pasaré al último apartado del capítulo en donde veremos la semantización del personaje y su vinculación a algunos de los siete géneros dramáticos para así valorar la estructura del personaje literario.

En el apartado anterior, ya he señalado algunos de los personajes que interactúan con el protagonista y qué función mantienen los diálogos, principalmente de carácter referencial para constatar los hechos ocurridos en España. Otros tipos de diálogos que se manifiestan son los de carácter fático que permiten mantener abierto el canal comunicativo y unos más de carácter emotivo. Si bien los parlamentos de Federico resultan largos en varios casos, la gran mayoría son dichos en presencia de otros

personajes: ante Don Federico, Luis Rosales y Doña Esperanza tienen un carácter referencial en donde los temas principales que se establecen son los sucesos de España y el estado anímico de Federico ante ellos (sus inquietudes y anhelos); con Concha, Basilia y Angelina, se mantienen diálogos emotivos en donde el personaje da cuenta de sus temores ante la situación de España y de su vida; resulta llamativo el caso del parlamento que mantiene con Ruíz Alonso, el antagonista, en el A2C4 por ser parte importante de la lucha entre las dos fuerzas del drama; finalmente cabe recalcar los dos soliloquios que mantiene en la obra, el primero en el A2C6 donde se confiesa ante Dios y nos hace partícipes de su angustia ante dejar la vida y su homosexualidad, y el segundo en el “Gran final” cuando hace una exaltación al agua y finalmente la afirmación de supervivencia al decir “Vivos, sí, aquí en donde nació: en Granada,/ en mi Granada, en esta España, en mi España,/ Hoy y siempre... así que pasen cien años.../¡Qué digo cien: así que pasen mil años!”.¹⁴⁷ Resultan interesante los dos cuadros en donde se nos presenta los sueños del personaje (A1C4 y A2C5) ya que los personajes oníricos que aparecen (algunos históricos y otros ficcionales), en sus diálogos, van caracterizando al poeta dormido desde una perspectiva negativa ya que coincide con lo que lo acusan los falangistas, por ejemplo compárese estos diálogos:

Federico se agita en su lecho. Los tres quedan frente a él, integrándose a ellos mismos con gestos cómicos.

El primero: ¿A cuál Federico, el blanco?

El segundo: ¿A cuál Federico, el rojo?

El tercero: (Con voz y ademanes afeminados)

¿A cuál Federico, el rosa?

Los tres: ¿A cuál vamos a matar?

(Se responden ellos mismos)

*¡A cualquiera de los tres,
Y a los tres para acabar!*¹⁴⁸

*Ruíz Alonso: Tú no mereces vivir,
Porque tú, con tus palabras
Más daño le haces a España*

¹⁴⁷ *Ibidem.* p. 148-149.

¹⁴⁸ *Ibid.* p. 56.

De lo que le hacen las balas.

Federico: Yo tengo porqué vivir.

Ruiz Alonso: Tú tienes por qué morir:

Eres traidor, Federico,

¿O te llamas Federica?

¡Si, te pondré Federica

Por mariposo y marica!¹⁴⁹

Los diálogos al cumplir la función pragmática dentro del drama, nos permiten también conocer cómo los personajes se caracterizan entre sí, en los fragmentos anteriores ya he señalado cómo los opositores al protagonista lo encasillan como comunista y homosexual (valores negativos según la idiosincrasia de estos personajes – la mayoría milita dentro de La Falange–); de manera distinta los ayudantes caracterizan a Federico dentro de un rol, los Rosales se refieren a él como amigo, su familia lo considera un hijo y un hermano, y ambos lo posicionan como poeta dentro de la sociedad:

Concha: Federico, no temas por tu vida...

Federico: (*Llevándose las manos al pecho*)

¡Tengo la muerte al corazón prendida!

Don Federico: Federico, hijo mío, aquí en Granada

y en el mundo entero todo el mundo canta

con las voces de Yerma y Santa Olalia.

Concha: ¡Pronto, también, lo hará tu Bernarda!

Federico: ¿Y llora el mundo y Granada

ay, con el llanto sin lágrimas

de Mariana Pineda, mi Mariana?

Doña Vicenta: (*Con actitud de un inmenso amor,*

Los brazos extendidos hacia su hijo)

También, sí, Federico, y es por ello

que aquí en la luz y el aire de Granada

brilla y respira tu admirable fama.

Eres el orgullo de esta dulce patria

que te ama y te reclama y nunca, nada

te pasará jamás: ésta es tu casa.¹⁵⁰

Frente a estos dos grupos de ayudantes y opositores, también se encuentra la caracterización misma de Federico, que tiene relación con lo que lo acusan sus enemigos, en el A1C2, en donde se burla de las acusaciones de comunista que le hacen

¹⁴⁹ *Ib.* p. 95.

¹⁵⁰ *Ib.* p.29-30.

los de la falange y luego reafirma su posicionamiento a favor de la República en el A2C1; más interesante resultan ser sus soliloquios en el A2C6 y en su último parlamento, ya referido, al concluir el “Gran final”. Estos coloquios permiten conocer con mayor profundidad los pensamientos del personaje y cómo se caracteriza a sí mismo, obsérvese el soliloquio de Federico:

Federico: ¡Oh Señor de los cielos!
¡Oh Señor de los cielos escúchame!
Yo soy como tú me hiciste. Señor:
me hiciste de tu sangre y tu saliva,
de tu misericordia viva.

Señor, tú me hiciste ciego.
Perdóname este amor que me arrebató
la dicha y el sosiego,
este amor que me mata
con las delicias de su ardiente fuego.

¡Señor, Oh Señor de los cielos!,
perdona este amor oscuro
que no dice su nombre,
perdóname, tú me hiciste un hombre,
pero también ángel caído, impuro.

Señor, tú me hiciste así,
Señor, tú me has negado
a la mujer, María,
sus pechos de leche tibia,
sus dos muslos, bahía
de ávidos peces espada,
y nido de golondrinas.

Señor: me hiciste todo amor,
y por tu amor amo las cosas
que hiciste para mí, para mis manos,
para mis ojos, Señor, para mis labios.

Amo las rosas
y a las estrellas, y a los ruiseñores;
amo del día los altos resplandores,
y en el más claro rincón del pensamiento
tengo un altar para el agua y para el viento.

Yo soy como tú me hiciste, Señor,
y tú me hiciste amar los pechos lisos
por donde el sudor escurre como un río,

y los falos erguidos
de los que brotan surtidores del estío.

Yo soy tu imagen Señor,
y amo en mí la imagen de tu hijo,
de tu hijo varón.

[...]

Señor, tú me hiciste así.
Señor, ten piedad de mí.
Señor, ten misericordia
de esa posesión inmunda,
bella, fulgurante, sórdida,
que me ahoga y que me abrume
que me hiere y que perfuma
mi vida y mis sentidos,
que me inunda
de fuego azul,
de lepra, vino y miel
y blanca y fresca lluvia.

Señor es mi mala y buenaventuranza
en el hombre amar la imagen
que es el espejo y gloria de tu semejanza.

Señor, me amo a mí mismo
porque hiciste de tu cuerpo el mío.
y porque a Él me hiciste parecido,
amo en mí a tu hijo.

Señor, te amo a ti como a mí mismo,
Señor, yo soy narciso.¹⁵¹

Observemos que en el soliloquio el personaje Federico da cuenta de su orientación sexual como si fuera una confesión a Dios antes de su ejecución, es en este parlamento donde conocemos el conflicto con los personajes opositores y los pensamientos privados del personaje porque, en los anteriores cuadros solo habían hecho alusión a su homosexualidad los personajes opositores a manera de defecto, aquí Federico confiesa su orientación sexual para indicar que no se trata de ningún defecto, ya que nos señala el texto que el personaje lo considera algo inherente en él que no

¹⁵¹ Fernando del Paso, *op. cit.* p.p. 110-114

puede combatir o negar “Yo soy como tú me hiciste, Señor,/ y tú me hiciste amar los pechos lisos/ por donde el sudor escurre como un río”; debido a lo anterior, este soliloquio nos permite conocer el conflicto que mantiene el protagonista al aceptar su homosexualidad aunque los personajes opositores lo consideran un defecto, por ello esta confesión manifiesta los pensamientos privados del personaje relacionados con lo que lo acusan los de La Falange.

Con los datos reunidos de los diálogos y las interacciones, se puede establecer los cambios de comportamiento del personaje a lo largo de la obra, su meta y las relaciones actanciales que mantiene. Recordemos que la historia de este texto está dividida en tres partes, donde cada una mantiene una función distinta. La primera parte es el planteamiento de la circunstancia adversa, la creación del ambiente hostil, el inicio de la Guerra Civil, de un estado inalterado a uno alterado; segunda parte, desarrollo, alteración, lucha de Federico y, finalmente, su asesinato; tercera parte, y la principal, desenlace, la supervivencia del poeta a partir de sus obras. Al final del texto observamos la premisa principal de la construcción del personaje: pese a la muerte, el escritor seguirá existiendo en su obra porque, aunque existan personas que se encarguen de silenciar a los escritores, la palabra de ellos perdura en sus creaciones, ya que estas obras trascienden la vida de sus autores y permiten que sean difundidas a otros tiempos y lugares; debido a lo anterior el autor subsiste en el mundo a pesar de que ya no esté vivo, por ello la obra mantiene al escritor, pese a su muerte, en la Tierra.

El objeto o la circunstancia del drama es la Guerra Civil Española. El conflicto se presenta a partir de la lucha entre el vivir y el morir; el primero representado por el personaje Federico que cuenta con los siguientes instrumentos: el valor y la amistad de sus amigos que lo impulsan, el querer sobrevivir ya que en la obra se disputa su vida. El antagonista, Ruíz Alonso, en cambio, busca obtener la vida de Federico por su odio a

los valores de la República y a la persona del poeta granadino, su instrumento para lograrlo es el rol que ocupa en el poder, que le permite realizar cualquier acción para conseguir lo que desea. Como señala Ian Gibson en la biografía de Federico García Lorca, este personaje, efectivamente, tiene un rol clave en el asesinato del poeta, se trataba de un afiliado a la JONS (Juntas de Ofensiva Nacional-Sindicalista), era protegido de Gil Robles, fue diputado de Granada, sobre su actitud en la historia verdadera, nos refiere Gibson que:

Ruíz Alonso odiaba a Fernando de los Ríos (ello queda claro en su libro [*Corporativismo*]), y todo indica que hacia el discípulo de éste, Federico García Lorca, sentía un desprecio no exento de envidia. En los primeros meses de 1936, durante la campaña electoral, el “obrero amaestrado” había celebrado un mitin en Fuente Vaqueros. Allí se refirió despectivamente a “Don Fernando *de los Líos*” y al “protegido” de éste, García Lorca “el de la cabeza gorda”.¹⁵²

Edgar Ceballos señala que el personaje dramático cambia de comportamiento a lo largo de la obra, porque desde el momento en que el estado inalterado se rompe, hasta la llegada del estado armónico, el personaje (el cual es una fuerza dramática) lucha contra otra fuerza, el antagonista, por la búsqueda de la realización de sus motivos; por ello resulta importante establecer paso por paso cómo fue cambiando el comportamiento del personaje. En el estado inalterado observamos la casa de la familia García Lorca, la Huerta de San Vicente, y cómo la familia del poeta y el mismo Federico, pese a las amenazas de guerra, viven con relativa calma, salvo las preocupaciones de Don Federico de que haya un conflicto militar. En esta parte del drama no hay dolor porque el protagonista se siente seguro al estar rodeado de sus seres queridos, por ello tampoco hay reacción ante una amenaza concreta. La alteración ocurre cuando da inicio la Guerra Civil al final del primer acto; Federico siente dolor al enterarse que su cuñado, Fernando Montesinos, ha sido encarcelado por los fascistas y que a él lo están

¹⁵² Ian Gibson, *op. cit.* p. 1126.

buscando. La concordancia con sus preocupaciones y objetivos reside en el apoyo brindado por Luis Rosales, Doña Esperanza y Don Federico que tienen la intención de protegerlo para mantenerlo con vida ya que se trata de un ser amado. La discordancia reside en el antagonista Ruíz Alonso que quiere asesinarlo por odio. La lucha entre las dos fuerzas dramáticas surge cuando el protagonista tiene dos opciones: esconderse para sobrevivir o entregarse para morir.

El primer ataque de resistencia de Federico es ocultarse en casa de los Rosales porque ya lo está buscando Ruíz Alonso; aquí se caracteriza como un personaje temeroso por lo que pueda ocurrir, esto lo observamos en el A2C2 cuando se refugia debajo del piano de los Rosales junto con Basilia, dice Federico: “Que Dios ampare a mis padres,/ que Dios cuide a mis hermanos,/ y que Dios guarde a Granada/ y Alá proteja a la Alhambra”.¹⁵³ El medio que dispone para protegerse reside únicamente en que la casa de los Rosales está protegida por ser la familia falangista. En una nueva fase de lucha, el antagonista descubre el refugio de Federico, éste se entrega a Ruíz Alonso con la intención de ver si existe otra manera de sobrevivir, para así proteger a su familia y a los Rosales; pero se le dificulta cumplir su objetivo ya que se vuelve prisionero y probablemente lo asesinarán. Ante la adversidad el protagonista se sabe mejor persona que su antagonista como se puede observar en el A2C4:

Ruiz Alonso: Encomienda tu alma al diablo,
que el diablo te está esperando.
y voy a darte un consejo:
para que mates el tiempo
ve contando, con los dedos,
-no son más de diez- las horas
que te han de quedar de vida.

Federico: ¿Yo matar el tiempo? ¡Nunca!
Yo le doy al tiempo vida,
linfa, fuego, sangre, aliento.
El tiempo vive por mí,
y yo por él me desvivo.

¹⁵³ Fernando del Paso, *op. cit.* p. 84.

Yo, con mis manos, al tiempo
 le doy de beber el cielo
 y con mis labios, el viento.
 Vivo para amar el tiempo:
 yo soy la melancolía
 del tiempo, soy su alegría,
 la oscuridad de sus noches,
 la luz de sus mediodías.
 Y yo viviré en el tiempo
 más de lo que tú imaginas.
(Le señala la puerta.
Después, se lleva la mano al corazón).
 ¡Vete de aquí, Ruíz Alonso!
 Quiero conversar a solas
 con mi alma, de las cosas
 que le dan el tiempo a mi vida
 y la colman de delicias,
 que le dan vida a mi tiempo
 con prodigios y caricias.
(Hace con la mano el ademán de ¡Lagarto, lagarto!)
 ¡Lagarto, lagarto, vete!
 Vete de aquí, Ruíz Alonso,
 hueles mal, me tienes hartos...
 ¡Lárgate, perro sarnoso!¹⁵⁴

El obstáculo para que cumpla con su objetivo de sobrevivir radica en el hecho de que es prisionero de su antagonista, la complicación que lo aleja totalmente de su meta es que lo asesinan, pero su fortaleza radica en que encara a la muerte. El estado armónico de la obra no se presenta en el tiempo histórico en donde se nos muestra que el mundo termina siendo un lugar grotesco (A2C9); será en el “Gran final”, en un tiempo y espacio indeterminado, donde se lleve a cabo el estado armónico, de manera rápida ante el desfile de todos los personajes de García Lorca que buscan despertarlo de la muerte para traerlo a una nueva vida, la muerte es rechazada por una vida no material, sino literaria.

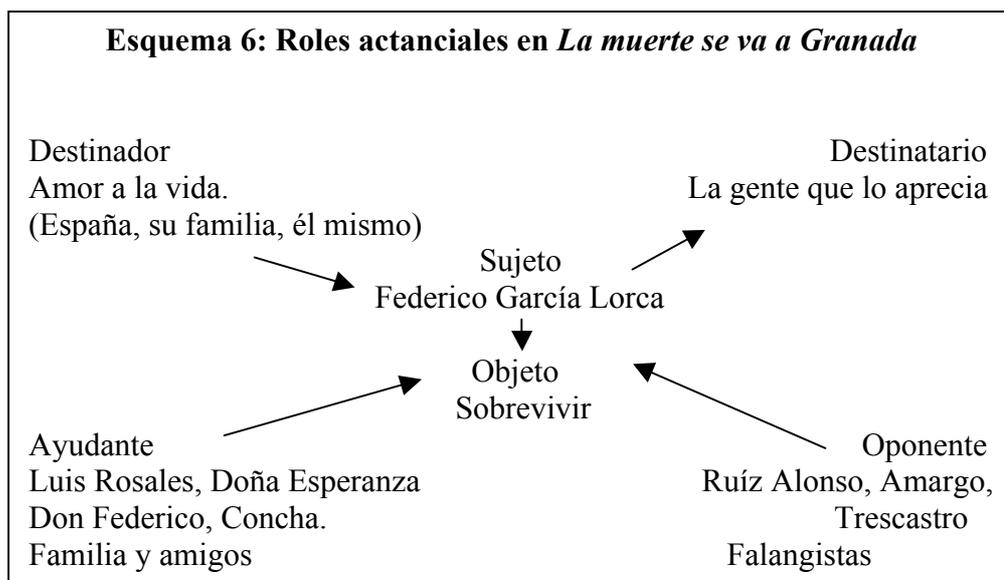
¹⁵⁴ *Ibidem.* p. 94-95.

Cuadro 5: Esquema de motivación de José Luis Alonso de Santos aplicado a *La muerte se va a Granada*

Deseo	Motivación	Urgencia	Estrategias	Meta
Sobrevivir. La vida de Federico se encuentra en peligro al aparecer Ruíz Alonso	Busca sobrevivir para disfrutar su vida, su país y su familia.	Para los falangistas, Federico es un enemigo al cual se debe liquidar.	1. Ocultarse en casa de los Rosales. 2. Aceptar su destino fatídico	No sobrevive físicamente pero vive en su obra.

Al desarrollar el esquema de motivación del personaje que plantea José Luis Alonso de Santos podemos darnos cuenta de lo siguiente: el deseo principal del protagonista es sobrevivir, su vida se encuentra en juego a partir de la aparición de Ruíz Alonso y el inicio de la Guerra Civil; la motivación surge con la finalidad de disfrutar su vida, estar con su familia y para vivir en su país; la urgencia se establece a partir de que ha estallado la Guerra Civil y los falangistas lo consideran un enemigo por su afiliación a la República y por su homosexualidad; su estrategia resulta ser en primer lugar ocultarse en casa de los Rosales, pero al ser descubierto y hecho prisionero acepta su destino fatídico; por lo que, finalmente, su meta no se consiguió en un plano histórico-existencial, pero sí la consigue a partir de su obra.

Esquema 6: Roles actanciales en *La muerte se va a Granada*



Dentro del esquema de roles actanciales de Greimas se establece que el sujeto es Federico, su objeto a conseguir es la supervivencia; cuenta con los siguientes ayudantes:

Luis Rosales, Doña Esperanza, Don Federico, Concha; sus oponentes son Ramón Ruíz Alonso, Amargo, y otros miembros de la falange, El destinador de ese objeto es el amor que le tiene a la vida –España, su familia, él mismo–, y el destinatario la gente que lo aprecia. Estos dos últimos conceptos, destinador y destinatarios explican las consideraciones éticas y los valores que motivan o impulsan al actante a realizar las acciones, ya en anteriores ocasiones he ido refiriendo que uno de los motivos principales de Federico resulta ser su amor a la vida:

Señor: me hiciste todo amor,
Y por tu amor amo las cosas
Que hiciste para mí, para mis manos,
Para mis ojos, Señor, para mis labios

Amo las rosas
Y a las estrellas, y a los ruiñeños;
Amo del día los altos resplandores,
Y en el más claro rincón del pensamiento
Tengo un altar para el agua y para el viento.¹⁵⁵

Lo que nos permite realizar lo propuesto por Ceballos, Alonso de Santos y Greimas es que podemos constatar la meta u objetivo del personaje y los agentes que ayudan o se oponen a esa tarea; además que los tres permiten observar concretamente la acción principal del drama. La diferencia entre ellos radica en que en Greimas no se puede hacer un seguimiento de las acciones que van modificando el carácter del personaje, en Alonso de Santos permite observar la elaboración del deseo que busca conseguir el protagonista, pero no el desarrollo narrativo; y Ceballos nos permite constatar los cambios de la historia desde su situación inicial a la final, de qué manera se desarrolla el conflicto, sin embargo no permite conocer los factores ideológicos del personaje ni tampoco el desarrollo del objetivo que se desea alcanzar; por lo anterior, esas tres propuestas permiten establecer con mayor profundidad la construcción del

¹⁵⁵ *Ibid.* p.111

personaje dentro de su función dramática de la obra, es decir, qué tipo de fuerza ejerce en el texto y bajo qué motivos y objetivos.

Con los datos que se han reunido sobre el personaje, se puede establecer qué tipo de signo es Federico,¹⁵⁶ pero antes observemos que la estructura manifiesta que se observa depende de la visión de él que tengan los ayudantes que lo vinculan a su rol en la sociedad o en la familia y la visión de los oponentes que lo catalogan como comunista y homosexual. Mientras que en su estructura profunda, mejor desarrollada en el soliloquio del A2C6, se configura a partir de reconocer su inclinación sexual, el castigo dentro de la sociedad que por ello implica y su amor a la vida. Castilla del Pino refiere que la estructura profunda muestra el conflicto que mantiene el sujeto con la estructura manifiesta, esto lo observamos en Federico en los cuadros oníricos (A1C3 y A2C5) al presentarse personajes que lo acusan de ser homosexual y socialista y un mal para España, es decir se trata de personajes opositores.

El signo Federico se establece de la siguiente manera: sus significantes (sus acciones) giran en torno a tres relaciones actanciales, por una parte están la que mantiene con los opositores y ayudantes que se observa en una estructura manifiesta y, por otro lado, las acciones que se desarrollan a partir de su estructura profunda; su significado (la construcción del carácter) se caracteriza por mostrarse histriónico e infantil ante su familia, ante la situación de España mantiene una postura ética y ante la situación que lo amenaza se comporta de manera angustiada, pero consciente del inexorable final que le aguarda. A partir de establecer este signo podemos afirmar que se trata de un personaje individuo complejo porque desarrolla distintas personalidades dentro del drama según el contexto, ya que cada personaje y situación de la obra lo obliga a comportarse de una manera diferente, por ejemplo en el A1C2 se comporta de

¹⁵⁶ Recuérdese que según lo que expone en su artículo Carlos Castilla del Pino, el personaje se trata de un signo que consta de un significante (las acciones e interacciones) y un significado (el carácter).

manera infantil al estar presente su familia, en el mismo cuadro al referir los disturbios acaecidos en Madrid toma una actitud crítica; en el A1C3 se puede ver su miedo ante la muerte. Durante todo el acto dos se observa una actitud de desprecio a las ideas de los falangistas y en otros momentos su temor a morir lejos de su familia. Debido a lo anterior su personalidad no se mantiene unívoca a lo largo de la historia, por ello resulta ser un personaje que presenta distintos matices, por eso se trata de un individuo complejo que además parece desarrollarse de manera trágica al estar inscrito en una situación desdichada (la Guerra Civil) con un destino inexorable (desde el inicio de la obra se ha establecido que la muerte acecha al poeta); sin embargo en el siguiente apartado se argumentará por qué no se trata de una tragedia.

El personaje Federico se desenvuelve en un contexto familiar y violento en el cual se reflejan su biografía, su contexto nacional e íntimo, es decir, sus preocupaciones y su sexualidad. Se conforma de un significante de acciones histriónicas, agitadas por la preocupación, y un significado que gira en una estructura manifiesta ante sus amigos y familiares, mientras que la estructura profunda la desarrolla ante él mismo. Se caracteriza por su rol como hijo en la familia y como poeta en la sociedad, sus rasgos como músico y poeta, una fisiología de hombre de 38 años con movimientos desenvueltos, perteneciente a una clase media y una psicología que se bifurca en la preocupación por el contexto histórico hostil y su sexualidad.

4.3 “Y la vida no es noble, ni buena ni sagrada”: interpretación del personaje.

En el apartado anterior he señalado que la premisa construida en torno al personaje Federico es la siguiente: pese a la muerte, el poeta seguirá existiendo en su obra. Esta premisa nos permite considerar la semantización del personaje, es decir, el signo Federico ya no es solamente una serie de acciones que le confieren un carácter determinado, sino que se trata de una significación que permite la interpretación del

personaje como una visión del mundo. La premisa sería el primer tipo de semantización que señala Kurt Spang, mientras que el segundo tipo de semantización se concreta en la relación que mantiene con el antagonista donde se trata de la lucha entre la vida y la muerte, el tercer tipo de semantización en la obra se concreta a partir de todos los personajes que nos permiten observar la construcción de un mundo caótico que se divide entre los que defienden la vida y los que buscan aniquilarla.

El mismo Kurt Spang ha clasificado el drama histórico en dos tendencias: un drama ilusionista y otro antiilusionista. En el primero el espectador (o lector) se siente identificado con lo sucedido en la obra, mientras que en el segundo caso el espectador mantiene una posición distanciada. Estos dos tipos de dramas históricos se acercan a dos tendencias del teatro, la mimética (establecida por Aristóteles) y la crítica (propia del teatro épico de Brecht). Cabe aclarar que otros métodos de clasificación del drama histórico permiten una interpretación de las obras:

Salta a la vista que la clasificación por subgéneros dramáticos puede dar bastante de sí a la hora de interpretar los dramas históricos porque además de la actitud fundamental que subyace a la creación nos revela también, por lo menos en parte, la cosmovisión y la concepción de la historia que profesa el autor.¹⁵⁷

Lo anterior lo he señalado porque a partir de que clasifiquemos *La muerte se va a Granada* dentro de un paradigma de creación dramática, será posible interpretar al personaje y ofrecer qué tipo de visión del mundo le otorga Fernando del Paso a García Lorca, a la historia y cómo se relaciona con su otra producción. Recapitulemos: en primer lugar el personaje Federico se trata de una construcción sígnica compleja por sus diversos comportamientos según sus interacciones; segundo, el objetivo del personaje es sobrevivir ante una circunstancia adversa motivada por el antagonista; tercero, los valores éticos del personaje que mueven sus acciones son el amor por la vida y el deseo

¹⁵⁷ Kurt Spang. 1998. *op. cit.* p. 32.

de permanecer con sus seres queridos; cuarto, existe una confrontación en la estructura profunda del personaje por su inclinación sexual y su posicionamiento frente a la República y ante las acusaciones de sus opositores que lo consideran lo peor que le puede pasar a España; quinto, es un personaje individuo construido bajo la premisa de que si bien uno muere en la historia, si se es escritor, se sobrevive en el tiempo; sexto, las dos fuerzas dramáticas de *La muerte se va a Granada* son la lucha por la vida y el deseo de matar.

Con todo lo anterior ya mencionado, es momento de observar cómo se ajustan estos elementos dentro de un paradigma de creación literaria, para ello primero observaremos la evolución de Federico en el drama. Al empezar la Guerra Civil Española se rompe el estado inalterado y se crea una circunstancia adversa al protagonista que lo irá conduciendo inexorablemente a su muerte; la lucha se refleja en dos momentos, uno cuando permanece oculto en la casa de los Rosales y el segundo cuando es hecho prisionero y lo condenan a muerte; el estado armónico sólo surge en un tiempo y espacio no determinados en donde el personaje sobrevive. Con lo expresado anteriormente, podríamos pensar inmediatamente que lo que desarrolla la obra es una tragedia:

El tono de la tragedia es, pues, el resultado del choque entre un carácter muy individualizado y una visión universal de todo aquello que conforma un momento histórico presente, o como conclusión crítica del pasado inmediato y por lo tanto su atmósfera será densa, pues todos sus elementos verbales y visuales están representados, sintetizadamente, principios de reflexión moral, social e histórica.¹⁵⁸

La crítica señala dos tipos de construcción de tragedia, por un lado existe la de destrucción que se forma a partir de un personaje complejo con virtudes y defectos que se enfrentan tanto a una circunstancia trágica y a un defecto trágico que terminan en la destrucción del personaje; por otro lado se presenta la tragedia de sublimación donde un

¹⁵⁸ Claudia Cecilia Alatorre, *Análisis del drama*, p. 46.

personaje complejo con virtudes y defectos se enfrenta ante una circunstancia trágica con una virtud similar que terminará por sublimarlo. El más propicio de estos tipos de tragedia para *La muerte se va a Granada* sería la de sublimación que quedaría de la siguiente manera: la circunstancia trágica es la Guerra Civil que en Granada, sector controlado por los falangistas, el tener ideas Republicanas o mostrarse contrario a cualquier precepto de la Falange es motivo para ser enemigo declarado; la virtud trágica del personaje es su amor a la vida que lo condena en una circunstancia donde se ha instaurado que el valor más poderoso es la muerte; cuando establecemos las virtudes y defectos de Federico nos encontramos ante el problema de que ambos son el mismo, es decir su virtud y su defecto son el amar a la vida, lo que ocasiona que si bien habíamos presenciado un personaje que se desenvuelve de maneras distintas según las circunstancias, resulta que su eje de valor es unívoco.

La inexistencia de algún defecto en el personaje nos hace reconocer que la premisa tampoco es trágica. Recordemos que, como señala Claudia Cecilia Alatorre, la obra trágica es una concepción temática, el personaje Federico nos otorga la premisa de la obra: la supervivencia en el tiempo a partir de la literatura de este modo nos encontramos bajo un tema que no conlleva un choque entre la superestructura del orden cósmico con la infraestructura del orden humano. La sublimación presentada en la obra no corresponde a la de orden trágico, no existe equilibrio ni integración con la sociedad porque en el drama la meta de Federico no consiste en restaurar el orden cósmico o social, ya que, si observamos tanto el desarrollo de su meta o si vemos a Federico como un actante-sujeto que busca conseguir como objeto salvar su vida, presenciamos que su objetivo corresponde a un valor individual. Debido a esto el personaje, si bien se preocupa por los demás, no forma parte de un proyecto colectivo para armonizar la superestructura ni la infraestructura, por ello no es un héroe trágico de sublimación:

En esta trayectoria, la sublimación representa la reintegración al orden cósmico del individuo, pues éste ha logrado reprimir sus intereses personales a favor de la colectividad; ha logrado en sí mismo un equilibrio que le permite anteponer los valores e intereses de la sociedad a los suyos propios; dándose, por lo tanto, un movimiento centrípeto que integra al individuo a la sociedad.¹⁵⁹

Entonces, ¿si no es tragedia, por qué se asemeja a una? Para responder esta cuestión es necesario analizar los elementos que estéticamente confieren algo trágico a la obra, para ello es necesario recordar que toda relación estética surge entre un sujeto y un objeto en una situación estética dentro de un contexto histórico. El inicio de la Guerra Civil Española y el asesinato de Federico García Lorca, en la realidad, entendida ésta como una situación no estética, no son situaciones trágicas por sí mismas, sino en relación con las personas; es decir, estos eventos históricos son recibidos como trágicos cuando las personas identifican esos hechos con su propia existencia. Para Adolfo Sánchez Vásquez lo trágico no puede ser estético en la realidad ya que no sería ético tener una experiencia estética frente a un acontecimiento que suscita compasión, ira, horror e indignación; por ejemplo, la Guerra Civil Española en su momento histórico no se le podía observar de manera estética, pero al ser plasmado el acontecimiento en el arte –sea pictórico o literario– adquiere una dimensión estética que permite al hombre recrearse en ese producto al suscitarse la compasión y el terror reverencial:

Lo trágico lo encontramos, pues ya en la vida real, en determinadas condiciones de la existencia humana. Si fijamos, por tanto, nuestra atención en su existencia real, efectiva, en el comportamiento humano, podemos concluir que la situación desdichada en que consiste y el final inexorable que conduce –el fracaso, la derrota o la muerte–, suscita en el contemplador un sentimiento de horror, ira o compasión, pero no un efecto placentero, a menos que el sujeto, que así mantiene lo estético en la vida real, sea perverso en un sentido humano y moral. Con esta limitación que, como vemos, es más propiamente moral que estética, cabe afirmar que lo trágico se da en la vida real, en la existencia humana, sin que tenga –o, al menos, sin que tenga necesariamente– una dimensión estética.¹⁶⁰

¹⁵⁹ *Ibidem.* p. 43.

¹⁶⁰ Adolfo Sánchez Vásquez. *Invitación a la estética.* p. 214.

Ya en el plano de las creaciones literarias, la guerra civil es un hecho trágico que desembocó en un fratricidio en España, el asesinato de Federico García Lorca se asemeja en condiciones a un fenómeno trágico, como ya se ha visto con Cecilia Alatorre. Según Sánchez Vásquez, además de los sentimientos que suscita lo trágico, refiere que los héroes de este tipo de producción muestran un alto contenido moral, viven una situación desdichada de la cual es imposible escapar y con un desenlace inexorable que puede acabar en la derrota, el fracaso o la muerte.¹⁶¹ Estos elementos son percibidos en la construcción del personaje Federico: contenido moral, amor a la vida y a sus principios; situación desdichada, lo buscan los falangistas por no cumplir los valores que ellos propugnan; situación cerrada, le es imposible escapar de Granada; desenlace inexorable, desde un inicio de la obra se anuncia la próxima muerte del poeta. Al último punto cabe observar que si bien muere el personaje, cumple su objetivo de sobrevivir a través de su obra, por lo tanto no hay un fracaso de su objetivo, lo cual lo aleja de ser un héroe trágico en su totalidad; recordemos estos diálogos:

Federico: ¿Yo matar el tiempo? ¡Nunca!
Yo le doy al tiempo vida,
Linf, fuego, sangre, aliento.
El tiempo vive por mí,
Y yo por él me desvivo.
Yo, con mis manos, al tiempo
Le doy de beber el cielo
Y con mis labios, el viento.
Vivo para amar el tiempo:
Yo soy la melancolía
Del tiempo, soy su alegría,
La oscuridad de sus noches,
La luz de sus mediodías.
Y yo viviré en el tiempo
Más de lo que tú imaginas.¹⁶²

¹⁶¹ “Los personajes citados se encuentran en situaciones existenciales muy diversas que se dan, a su vez, en diferentes sociedades y tiempos; sin embargo, todos ellos ofrecen –así como las gentes anónimas del cuadro de Goya-, rasgos comunes en ellas: viven experiencias desdichadas que a ninguno de ellos puede complacer; por el contrario, sufren y quisieran escapar de la situación infeliz en que se hallan arrojados. Pero, justamente, lo que caracteriza a ésta en todos los casos es su imposibilidad de salir de ella. Se trata, pues, de un conflicto sin solución, o más exactamente con una solución negativa o un desenlace desdichado para el personaje trágico.” *Ibidem.* p. 216.

¹⁶² Fernando del Paso, *op. cit.* p. 94-95.

Y:

Federico: Si, me dicen que me encontraran siempre vivo,
en el agua de Granada...
Agua con sabor de viento.
Agua que canta y llora.
Agua jarra, cantimplora,
agua que hiere la tierra
con sus filos de navaja.
Agua lisa, agua quebrada
en las verdes hondonadas.
Agua nieve, agua rizada,
agua mansa, agua callada,
agua que sabe a campanas. [...]
Agua que se quema en agua
de tanto brillar al sol.
Agua retratada en agua,
agua que destila amor...
Vivos, sí, aquí en donde nací: en Granada , en mi
Granada, en esta España, en mi España,
Hoy y siempre... así que pasen cien años...
¡Qué digo cien: así que pasen mil años!¹⁶³

De esta manera nos damos cuenta de que, si bien se presentan rasgos trágicos en la obra, la estructura del texto no corresponde en su totalidad a una tragedia y que el personaje principal aunque se encuentre en una situación sin salida y con un destino inexorable, no cumple con un final desdichado o en el fracaso total de su cometido. Tanto Eric Bentley como Virgilio Ariel, señalan que en la tragedia el personaje principal se sabe culpable de algún crimen que lo hará batallar con la ética y el interés personal; ya he señalado que Federico en sí no tiene ningún defecto como personaje, también Bentley escribe que en la tragedia existen tres fórmulas de acción: la primera, sufrimiento y capacidad de soportarlo; segunda, destrucción y reparación; tercera, sacrificio y expiación.¹⁶⁴ De estas tres se podría pensar que en *La muerte se va a Granada* emplea la segunda, pero se debe recordar que en la tragedia:

El poeta trágico nos conduce hasta ese punto [el grito] y nosotros no deducimos que el mundo es absurdo: nos limitamos a gritar. ¿Y dónde yace la oscura raíz del grito? El poeta cava con el escardillo del arte dramático: no solo sus ideas sino también su trama, sus personajes, sus

¹⁶³ *Ibidem.* p.p. 148-149.

¹⁶⁴ Cf. Eric Bentley, *op. cit.* p. p. 267-268.

diálogos los que dan la respuesta. El grito más memorable de la historia de todas las tragedias: *Edipo rey* ¿Cuál es aquí la oscura raíz del grito? Hay varias interpretaciones, y cada una da lugar a una teoría teatral. Pues la raíz del grito es la raíz misma de la tragedia.¹⁶⁵

Con esta frase lorquiana de *Bodas de sangre* “la oscura raíz del grito”, Bentley nos ofrece el punto principal de lo que es una tragedia, este grito se efectúa a partir del temor reverencial, que surge al considerar la vida como valor supremo y ser conscientes de la muerte y de la compasión. También Virgilio Ariel señala que el temor reverencial es lo que diferencia a la tragedia de los otros géneros dramáticos. En *La muerte se va a Granada* no existe esta oscura raíz del grito, porque, si bien el personaje Federico busca sobrevivir, no se vuelve un valor de orden colectivo aunque pueda parecer así en el A2C6 (su soliloquio hacia Dios) y en A2C7 (cuando es llevado de la prisión para asesinarlo), y también en A2C8 en donde baila con la muerte; en esos fragmentos de la obra lo que se muestra no es compasión ni terror reverencial, es piedad y temor, se trata de una situación particular que no nos conduce a una verdad universal, recordemos lo que dice Virgilio Ariel sobre el temor o terror reverencial:

Entonces, en base al espíritu y a esos valores que conlleva, el hombre es capaz de concebir un todo que no comprende totalmente. Dentro de ese todo, acepta la muerte como parte de la vida misma y, finalmente, reconoce la vida como el supremo de todos los valores con que ha sido obsequiado. Esto quiere decir que inevitablemente el hombre universal, desde el momento en que reconoce la vida como un valor supremo, está aceptando la existencia de un poder superior.¹⁶⁶

Entonces, si no existe una estructura de tragedia en la obra, aunque aparenta serlo, y el personaje no cumple con todos los elementos característicos del héroe trágico, nos debemos de preguntar cuál es el género dramático en el que se inscribe este drama histórico, para ello se debe de tener en cuenta el otro género semejante a la tragedia: el melodrama. En la realidad cotidiana se emplea este término para muchos

¹⁶⁵ Eric Bentley, *op. cit.* p. 259.

¹⁶⁶ Virgilio Ariel Rivera. *op. cit.* p. 87.

productos televisivos o cinematográficos relacionados con el *kitsch*, sin embargo, como indica Bentley y Virgilio Ariel, se trata de un modelo sumamente producido en el género dramático. Cecilia Alatorre señala que se estructura bajo una lógica sentimental que busca demostrar cómo la circunstancia ejerce su poder en una conducta determinada, a partir de eso el melodrama maneja los sentimientos del espectador empleando una tensión y relajación dramática, generación de suspenso y exaltación del sentimiento.¹⁶⁷ Virgilio Ariel señala además que no busca comprometer al espectador a los planteamientos del drama, refleja una moral individual y se observa un personaje lleno de virtudes por las que triunfará ante el antagonista o sucumbirá pese a ellas, es decir el personaje es víctima de las circunstancias.¹⁶⁸ Como efecto dramático, Bentley señala que el melodrama genera temor y piedad, además de que corresponde a la realidad moderna:

La visión melodramática es sencillamente, en cierto sentido, la visión normal. Corresponde a un aspecto importante de la realidad. Es la forma espontánea y desinhibida de ver las cosas. El naturalismo es más refinado; no es más natural. El sentido dramático es el sentido melodramático, como puede apreciarse en la actuación de cualquier chico. El melodrama no es una clase de teatro particular y marginal, y menos una especie decadente o excéntrica; es el teatro en su forma más elemental: constituye la quintaescencia del teatro.¹⁶⁹

La muerte se va a Granada es un melodrama, debido a que desarrolla una circunstancia dramática entre una víctima y un victimario, que desemboca en una transformación individual del protagonista y en un desarrollo sentimental del temor y de la piedad por medio del suspenso y sentimiento; lo anterior se ve cuando se victimiza a los que apoyan a la República y no a la Falange, en el caso del personaje Federico observamos que su virtud principal es el amor a la vida “Señor: me hiciste todo amor,/ y por tu amor amo las cosas/ que hiciste para mí, para mis manos,/ para mis ojos, Señor,

¹⁶⁷ Claudia Cecilia Alatorre, *op. cit.* p. 96.

¹⁶⁸ Virgilio Ariel, *op. cit.* p. 176.

¹⁶⁹ Eric Bentley, *op. cit.* p. 202.

para mis labios”¹⁷⁰ a diferencia de Ruíz Alonso o Trescástro que buscan destruir la vida, como se constata en el A2C9, cuando uno de los borrachos dice: “¡Hoy España glorifica/ la muerte de un marica!/ ¡Hoy España está de luto/ por la muerte de un gran puto!”¹⁷¹

También percibimos el carácter melodramático de la obra al existir escenas que disminuyen la tensión dramática, por ejemplo: el juego infantil de Federico en el A1C2, cuando sirven la comida mientras que Don Federico y Luis Rosales discuten sobre el futuro del poeta granadino y si logrará sobrevivir. Las escenas de carácter familiar disminuyen la tensión dramática para mostrar una faceta alegre del personaje aunque se cierna el peligro sobre él. Este recurso sirve en el melodrama porque genera suspenso, ya que distancia el momento en que el personaje será victimizado por su antagonista; debido a lo anterior se crea temor y piedad por la vida del protagonista, por ello construir escenas de relativa calma nos conduce a identificarnos emocionalmente con el personaje y alargar la tensión dramática:

Federico: Yo querido padre mío,
seré un poeta perenne
pero no un solemne eterno:
soy bromista...
Concha: ... Y eres tierno...
Federico: Soy inocente...
Luis Rosales: ... e ingenuo...
Federico: ¡Soy, de humor, un torbellino...
Soy un profeta y adivino!¹⁷²

El suspenso que se genera en este melodrama se percibe por estos personajes que se asemejan a un coro trágico,¹⁷³ porque van anunciando el inicio de la guerra y la

¹⁷⁰ Fernando del Paso, *op. cit.* p. 111.

¹⁷¹ *Ibidem*, p. 127.

¹⁷² *Ibid.* p. 34.

¹⁷³ El coro se trata de un grupo homogéneo de bailarines, cantantes y recitadores que toman la palabra colectivamente. Se trata de unas fuerzas no individualizadas y a menudo abstractas para representar intereses políticos o morales superiores. Poseen cuatro funciones: función estética desrealizante (distanciamiento entre el espectador y el espectáculo), idealización y generalización (discurso profundo y valores universales), expresión de una comunidad (señala valores del público), y fuerza de impugnación

muerte del poeta, ya que se encargan de establecer la situación desdichada y el inexorable final del protagonista a partir de sus diálogos; debido a esto generan tensión dramática al decir que se acerca la muerte de Federico, por ello estos personajes crean un ambiente de suspenso al esperar que llegue el inevitable final del poeta. Este “coro” aparece en el A1C4 y en A2C5 en forma de pesadillas que asechan a Federico acusándolo de enemigo de España por su posición política y su sexualidad, por lo que debe de ser eliminado, también se presentan en A1C1 como personajes que profetizan la muerte de Federico, de igual manera en el A2C8 cuando a Federico lo llevan a asesinar. Estas voces suscitan la exaltación del sentimiento y del suspenso, porque nos hacen temer por la vida de Federico que se encuentra hostigado por la Falange, ya que él se considera republicano, es homosexual y también sabe que la muerte le está esperando; debido a lo anterior estos coros de voces y personajes crean una tensión sobre el destino inexorable del poeta, por ello generan suspenso y nos hacen piadosos ante el fin de la vida del granadino:

Una voz: La muerte se llega, llega,
y se llega, llega, llega,
camino al pubelo de Víznar,
camino de Aynadamar,
la muerte recién bañada,
salida de un fontanar,
la muerte recién llegada,
con mariposas de luces
prendidas al costillar.

Otra: Ay la muerte, que se muere,
y se muere muere muere
porque se quiere casar
con Federico el poeta
camino al pueblo de Víznar,
camino de Aynadamar.

La tercera: ¡Ay Federico García!
¡Ay que te llega la hora!
¡Ay que te va llegando

la muerte que te enamora,
la muerte madrugadora!¹⁷⁴

En el protagonista Federico presenciamos, a diferencia de un héroe trágico, la carencia de algún defecto, sólo observamos virtudes individuales como su amor por la familia, por sus amigos y por la vida, valores que lo hacen víctima de Ruíz Alonso, un antagonista que sólo se mueve a partir del odio que siente por Federico y lo que representa: la República y la vida. El resultado de esa lucha antagónica no desemboca en el reconocimiento de una verdad trascendental y colectiva, sino en comprobar que el mundo es grotesco y sin sentido (A2C9 parte en donde Trescástro se ufana por haber dado el tiro de gracia a Federico por el culo) y que el genio de los poetas sobrevive en el tiempo pese a la barbarie humana:

Federico: ¡Se lo dije!
¡Le dije a Conchita que le dije a Rafael...
y ahora tú también, Manuel,
estás entre los muertos!
Entre los muertos que yo conozco tanto...

Lo alumbra una luz cenital

¡Son los muertos de España, muchedumbre
de hombres y niños que han vivido muertos,
que no nacieron nunca: son desiertos,
son olvido, son nada, son herrumbre

y son cenizas de ninguna lumbre:
flor herida, sus pechos entreabiertos
de tierra blanca y de candor serán cubiertos,
por una blanca y dulce podredumbre.

De España son los muertos, alimento
que da a la tierra una salvaje historia
sin laureles, sin triunfo, sin victoria.

De gardenias azules su aliento,
sus ojos son el nido de la escoria,
sus labios polvo que enamora el viento.¹⁷⁵

¹⁷⁴ *Ib.* p. 120

¹⁷⁵ *Ib.* p.p. 101-102.

Federico no es un héroe trágico, sino melodramático porque no existe en él una confrontación entre un valor universal que corresponda a una verdad de orden superior con un defecto de orden humano, sino un problema individual, ya que no busca la restauración armónica de la colectividad sino del individuo que quiere sobrevivir a una situación límite. Debido a eso, los valores que representa son propios de él, como un personaje individuo, pero no de un héroe trágico que lucha contra defectos y virtudes de magnitud colectiva; por ello Federico, en su individualidad, no corresponde al personaje trágico sino melodramático, además de que el personaje de tragedia fracasa en su objetivo y aquí vemos que Federico, aunque muere en la realidad histórica, triunfa en su objetivo al sobrevivir él en su obra:

Federico: [...]

Vivo, sí, aquí donde nací: en Granada, en mi

Granada, en esta España, en mi España,

Hoy y siempre... así que pasen cien años...

¡qué digo cien: así que pasen mil años!¹⁷⁶

Así podemos concluir que si bien el personaje se construye de manera compleja, a simple vista, por sus relaciones con los demás personajes, y que posee rasgos trágicos como el destino inexorable y una situación desdichada, no es un héroe de tragedia sino un personaje que motiva al lector/espectador a la piedad y al temor ante una circunstancia adversa. La obra *La muerte se va a Granada*, a pesar de su semejanza con la tragedia por ciertos rasgos del protagonista y el empleo de personajes semejantes a un coro, no cumple con los requisitos de la tragedia, su estructura corresponde al melodrama; pero esto no le resta ningún valor, ya que Fernando del Paso logra engañarnos con una obra de apariencia trágica para así darnos cuenta del sufrimiento que padeció Federico García Lorca. En el melodrama los protagonistas se vuelven simbólicos por representar lo más alto de la humanidad, el valor frente a la adversidad,

¹⁷⁶ *Ib.* p. 145.

la superación del horror del mundo; aunque no se traten de personajes trágicos, inaccesibles por ser superiores al promedio de las personas, que confrontan un valor con un defecto, los personajes melodramáticos nos conmueven, nos identificamos emocionalmente con ellos por su humanidad. Estudiar un personaje de melodrama nos hace ver lo que aspiramos como personas, los personajes melodramáticos son un encuentro con la emoción y el sentimiento, como dice Mario Vargas Llosa:

[...] el elemento melodramático me conmueve porque el melodrama está más cerca de lo real que el drama, la tragicomedia que la comedia o la tragedia. Cuando una obra de arte incluye, además de los otros, entremezclado a ellos (que son sus contrarios), ese lado cursi, patético, paródico, ruin, enajenado y estúpido, y lo hace sin tomar una distancia irónica, sin establecer una superioridad intelectual o moral, con respecto y verdad [...], siento una emoción idéntica a la que me produce la representación literaria de la rebeldía y la violencia.¹⁷⁷

¹⁷⁷ Mario Vargas Llosa, *La orgía perpetua: Flaubert y "Madame Bovary"*. p.p. 28-29.

Conclusiones

La muerte se va a Granada resulta ser una obra interesante dentro de la producción delpasiana, porque se escribió después del éxito de *Noticias del Imperio* y de la casi olvidada *Linda 67. Historia de un crimen*, lo que ubica al texto en un área periférica en relación con las consideradas como obras capitales de Del Paso, sus tres primeras novelas. Por eso una pregunta que surge al estudiar *La muerte se va a Granada* es su impronta en la producción literaria del autor y si se asemeja a ella o difiere. Como se estableció en la introducción y en el capítulo uno, este texto dramático sólo se ha abordado en reseñas y entrevistas, pero, hasta ahora, no en un trabajo de índole académica.

Revisando la bibliografía crítica del autor y de su obra, constatamos que los temas estudiados más usuales son: la creación de una novela total, la poética del autor, su vinculación a alguna tradición, y trabajos sobre sus personajes; éste último me interesó porque los estudios que abordan a los personajes de las novelas de Fernando del Paso sólo han tratado a Carlota y Maximiliano de *Noticias del Imperio* y a Palinuro de *Palinuro de México*, estos personajes son analizados bajo las teorías de la historiografía posmoderna, del descolonialismo, del discurso médico, o desde la teatralización (o enmascaramiento), lo que hace a estos personajes identidades complejas portadoras de un discurso crítico. Al revisar la crítica que se ha realizado a la obra de Del Paso encontramos unos personajes contruidos para problematizar un aspecto de la realidad histórica al utilizar medios como la teatralización o el enmascaramiento para poder transformar el discurso oficial y mostrarnos otra cara de la verdad histórica. El problema con estos trabajos es que sólo se han centrado en tres personajes (Carlota, Maximiliano y Palinuro), se deja de lado el resto de los personajes que existen en la obra delpasiana. Uno de ellos, Federico García Lorca, ha sido víctima

de este olvido, a pesar de que se asemeja, al ser un personaje histórico, a Carlota. La diferencia notoria entre estos dos es que uno se configura en una obra teatral y el otro en una novela.

¿Qué clase de personaje es Federico en relación con Carlota o Palinuro? ¿También presenta esa construcción compleja que se les ha atribuido a los otros personajes que pertenecerían en su defecto a un tipo de literatura de carácter crítico o se trata en realidad de un personaje sencillo, no tan elaborado discursivamente, que se inserta más bien en un paradigma de la literatura que apela exclusivamente a lo sentimental-emotivo? La tesis que se sustentó en este trabajo, como ya se ha referido en la introducción, es que el personaje Federico de *La muerte se va a Granada* si bien se construye como un personaje individuo complejo, su desarrollo dramático no corresponde al de un héroe trágico como parecería a primera vista, sino como un personaje melodramático, mas no por ello carente de rasgos trágicos.

Para sustentar lo anterior se empleó el término personaje literario-dramático que consiste en aquel sujeto que, en relación con otros y un contexto espacio/temporal, se vuelve signo o símbolo con uno o varios comportamientos; por su naturaleza sígnica se divide en un significante (las acciones que realiza) y un significado (construcción connotativa o de carácter). Posee las siguientes características: tiene una personalidad determinada por una premisa que establece uno o varios roles, rasgos comunes y diferenciadores y una caracterización fisiológica, sociológica y psicológica; busca conseguir un deseo u objetivo que se ve en dificultad de obtener por un antagonista que genera una tensión dramática; se relaciona -en contraste o correspondencia- con otros personajes lo que hace que cambie y modifique sus acciones de acuerdo a la situación; realiza cuatro funciones en el texto (mimética, dramática, pragmática e ideológica); y se enuncia a sí mismo a partir de los diálogos que emite o que emiten otros sobre él,

pertenece a un paradigma de creación literaria que se ajusta a los diversos géneros dramáticos que existen.

El primer paso para analizar qué tipo de personaje es Federico fue establecer las interacciones que tenía con los otros personajes de la obra, lo que permitió conocer cómo se estructura ésta y en qué partes se divide, luego se analizó cuál premisa fue la utilizada para crear al protagonista y su desarrollo en las fases de comportamientos que señala Edgar Ceballos, así como su motivación, y el cuadro actancial de Greimas, de esa manera observamos en qué consiste la estructura manifiesta del personaje y su estructura profunda, para finalmente constatar que se trata de un personaje complejo por el nivel de relaciones que mantiene con los demás personajes (amor con su familia y amigos, odio con sus opositores, preocupación al hablar de España, histriónico e infantil con su familia, angustiado consigo mismo).

Establecido lo anterior observamos a qué paradigma pertenece el personaje, utilizando su premisa de construcción, comprobamos que la premisa de Federico no es trágica, sino melodramática porque no se adentra en una confrontación con un valor universal que corresponda a una verdad de orden superior, sino a un problema individual, ya que no se busca la restauración armónica de la colectividad sino del individuo. Debido a lo anterior el desarrollo del drama y del personaje corresponde al melodrama y no a la tragedia, por ello el personaje principal no es un héroe trágico sino un individuo melodramático que busca conmover; sin embargo, el personaje sí presenta elementos estéticos que le dan un matiz trágico, como el destino inexorable en el que participa, una situación desdichada y cerrada de la cual no puede escapar.

Con lo anterior se demuestra la hipótesis del trabajo, el personaje Federico aunque se construye de manera compleja, considerando sus interacciones y observando sus rasgos estéticos trágicos su premisa como actante se encuentra dentro del género

melodramático así como su desarrollo en la obra, lo cual significa que no está construido como signo, sino como símbolo, y simboliza la esperanza de vivir a partir de la palabra, aunque el mundo se presente hostil. Algunas objeciones que se pueden hacer respecto a este trabajo es que al ser un personaje dramático no se esperaría que resultara crítico como los personajes de Carlota y Palinuro en las novelas, que el recurso de teatralización en la prosa permite un mayor distanciamiento de lo que se esperaría dentro de un texto dramático-literario; otro contraargumento puede surgir que en efecto el personaje es un héroe trágico porque no se puede pensar que la tragedia sea siempre igual en todos los momentos históricos, que este texto literario-dramático se trata de una tragedia contemporánea.

A los contraargumentos existentes respondo: primero, los personajes novelescos y dramáticos, sí, efectivamente tienen una composición distinta por la modalidad literaria en la que están insertos, sin embargo al ser personajes elaborados por el mismo autor, pese a sus diferencias, siguen estando relacionados con la preocupaciones y visión del mundo del autor o si se prefiere del llamado narrador y del dramaturgo empírico, esas semejanzas las podemos observar si tenemos en cuenta lo que establece William Fiddiam (véase capítulo uno) en relación con la poética de Fernando del Paso, además falta revisar de manera rigurosa a otros personajes de las novelas delpasianas, de una futura revisión pueden surgir otros personajes que se desarrollan más en lo melodramático o sentimental que en lo crítico y distanciado; en segundo lugar, si bien se ha mencionado que la tragedia en su acepción clásica ya no puede surgir en la modernidad y existen otras formas de representar el terror y la compasión en la actualidad o como Claudia Gidi afirma que la tragedia sólo se va modificando de época a época,¹⁷⁸ yo sustento que existe un concepto dentro de los géneros dramáticos llamado

¹⁷⁸ Vid. Claudia Gidi. *Tragedia, risa y desencanto en el teatro mexicano contemporáneo*.

tragedia que tiene una definición de carácter universal y otro que se llama melodrama (como señalan Eric Bentley, Virgilio Ariel Rivera y Claudia Cecilia Alatorre), ambos conceptos se asemejan pero, como he señalado, la tragedia busca encontrar una verdad universal atemporal en que se despierte el temor reverencial y la compasión, mientras que el melodrama apela a nuestra realidad tangible y a la fantasía: es el género dramático por excelencia que bien ejecutado recrea al espectador, lo logra conmover y puede hacerlo consciente de un evento anclado en la realidad.

Al estudiar a este personaje, se puede establecer la importancia de Lorca en la memoria colectiva, la necesidad de estar conscientes de un evento desgarrador y no olvidarlo, la supervivencia de la obra de un poeta en la tradición hispánica, la universalidad de un escritor y una vida que conmueve. Esto se da porque el poeta granadino, además de dejar una obra de calidad en el mundo, es alguien a quien le tocó vivir una tragedia histórica, ya que, según sus biografías y otras obras, parece que todo lo fue conduciendo a ese fatídico final del cual no pudo escaparse; debido a esto existen diversas obras tanto en poesía, narrativa, teatro y películas que retratan la vida de García Lorca hasta su inexorable muerte como una manera de preservar en la memoria el calvario y la vida del poeta andaluz, por ello el conmemorar un centenario o a una persona es resguardar la memoria.

Lo que nos deja estudiar un texto como *La muerte se va a Granada* es que las obras periféricas de los escritores también son parte de su producción y merecen la pena ser estudiadas como parte del proyecto creador de los autores, así para poder confrontar las semejanzas y las diferencias entre las obras y poder discernir si la visión del mundo del escritor se mantiene igual o difiere, si sus técnicas de creación literaria son similares o las modifica según el género literario en el que escribe; por otro lado, esta obra permite recordar un evento histórico terrible, la muerte de un poeta que fue perseguido y

asesinado por su postura política a favor de la República y por su homosexualidad, recordar el absurdo y la bestialidad del mundo; pero también saber que la literatura funciona como un refugio para preservar la memoria, que el escritor y el poeta tienen el don de la palabra que le permitirá vencer al tiempo, que la barbarie del presente puede ser derrotada por la palabra atemporal.

Anexos

Anexo I: Bibliografía crítica sobre el autor.

1. Bibliografía general sobre Fernando del Paso:

a) Fernando del Paso.

ÁLVAREZ LOBATO, Carmen. "Me case con la literatura, pero mi amante es la historia": Una conversación con Fernando del Paso". En *Literatura mexicana*. Vol. 24 Núm. 2. 2013. p.p. 177-200.

CORONA, Ignacio. "Fernando del Paso: el ultimo modernista" en *Metapoética*. Vol. 9 Núm. 42, julio-agosto. 2005 p.p. 66-75.

CORRAL PEÑA, Elizabeth. *Recuadros verbales: imágenes sobre la narrativa de Fernando del Paso*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1999.

EARLE, Peter G. "El tema del sacrificio en obras de Fernando del Paso, Elena Poniatowska y Angeles Mastretta" en OVIEDO, José Miguel (ed.); *Literatura mexicana/Mexican Literature*. Philadelphia: University of Pennsylvani; 1993. p.p. 34-43

ESPINOSA- JÁCOME, José T. *De entre los sueños: El espectro surrealista en Fernando del Paso*. México: Eón, 2008.

MATA, Oscar. *Un océano de narraciones: Fernando del paso*. Tlaxcala: Universidad Autónoma de Tlaxcala; Puebla: Universidad Autónoma de Puebla, Centro de Ciencias del Lenguaje. 1991.

----- *Acercamiento a la obra narrativa de Fernando del Paso*. México, D.F.: UAM, Unidad Azcapotzalco, Coordinación de Extensión Universitaria. 1981.

ORTÍZ FLORES, Patricia. "Paso, Fernando del". En *Diccionario de escritores mexicanos siglo XX: desde las generaciones del Ateneo y novelistas de la Revolución hasta nuestros días. Tomo VI (N-Q)*. México: UNAM: Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Literarios, 1988. p.p. 292-304.

PÉREZ MARTÍNEZ, Ramón Manuel. *Literatura, tradición y ruptura: un camino con guía cervantina: Don Juan Manuel, Cervantes, Diego de San Pedro, López Velarde, Lorca, Fernando del Paso, Carlos Fuentes, Roberto Arlt*. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, 2014.

SÁENZ, Inés. *Hacia la novela total: Fernando del Paso*. Madrid: Editorial Pliegos. 1994.

TOLEDO, Alejandro (Selec. y Pról.). *El imperio de las voces: Fernando del Paso ante la crítica*. México: UNAM-Era, 1997.

VÁZQUEZ-MEDINA, Olivia. *Cuerpo, historia y textualidad en Augusto Roa Bastos, Fernando del Paso y Gabriel García Márquez*. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuert, 2013.

b) Ficción e historia en Fernando del Paso.

BARRIENTOS, Juan José. "Del Paso y la historia como readymade" en *Biblioteca de México*. Núm. 32 marzo-abril. 1996. p.p. 51-56

COLMENERO, S. "Fernando del Paso. La historia al lado de la invención desbocada" en *Revista mexicana de ciencias políticas y sociales*. Vol. 34. Núm. 133 julio-septiembre. 1988. p.p. 113-119

MERINO Juti, B.A.. *Two sides of a mirror: The dialectical relation between history and literature in the works of Fernando del Paso* 1995. TESIS

Pons, María Cristina. *Memorias del olvido: Del Paso, García Márquez, Saer y la nueva novela histórica en América Latina*. 1995. TESIS.

c) Entrevistas.

AZUELA, Arturo. "Cuatro voces nuevas" en *Revista de Bellas Artes*. Núm. 3. junio.1982. p.p 49-52.

BARRIENTOS, J.J. "Fernando del paso entrevistado por Juan José Barrientos. La locura de Carlota, novela e historia" en *Vuelta*. Vol. 10. Núm. 113 abril. 1986. p.p. 30-34

CAMPOS, M.A. "Un novelista por la totalidad. Entrevista a Fernando del Paso" en *Revista de la Universidad de México*. Vol. 47. Núm. 497 junio. 1992. p.p. 38-48.

ECHEGOYEN, M. "Nuevas conversaciones con Fernando del Paso" en *Cuadernos de marcha*. Vol. 4. Núm. 23 septiembre. 1983. p.p. 24-37

TERCERO, Magali. "Fernando del Paso, José Luis Martínez, Carlos Monsiváis, Elías Trabulse. Un mundo de libros. Entrevistas de Magali Tercero" en *Biblioteca de México*. Núm. 41. septiembre-octubre. 1997. p.p. 27-35

d) Narrativa de Fernando del Paso.

ANDERSON, Mark Daniel. TESIS. *The total novel in Mexico: Theory and practice*. 2004.

----- "Modernism, Crisis and the Ethics of Democratic Representation in Fernando del Paso's Total Novels". *Latin American Research Review*. Vol. 50:2. 2015. p.p.42-62.

GÓMEZ VALLE, José. "La realidad siempre supera a la ficción" en *Metapoética*. Vol. 6. Núm. 21 enero-febrero. 2002. p.p. 46-49

GONZÁLEZ, Héctor Iván. "Procedencia y destino. La narrativa de Fernando del Paso" en *Este país*. Núm. 268 agosto. 2013. p.p. 10-13

MATA JUÁREZ, Oscar.. *La obra narrativa de Fernando del Paso*. 1991 TESIS

e) Otros.

CORRAL PEÑA, Elizabeth. “Palabra e imagen en la escritura de Fernando del Paso”. *Texto Crítico*. Núm. 16, Nueva época. Enero-Junio. 2005. p.p. 29-34.

----- “Pintando a máquina. La influencia pictórica en la obra literaria de Fernando Del Paso” en *Nueva Revista de Filología Hispánica*. Vol. 46. Núm. 2 .1998. p.p. 419-430

-----“El primer capítulo de *Linda 67: historia de un crimen*”. *Texto Crítico*. Núm. 12, Nueva época. Enero-Junio. 2003. p.p. 7-16.

“El asesinato de García Lorca, tema de la próxima obra teatral de FP” (Probable título: “La muerte se va a Granada”) en *Crónica* 396, 22 jul. 1997. P.18B. y en *Excelsior* 22 Jul. 1997. P6B

ESPINOSA-JÁCOME, José T. “Sobre la estructura de *Linda 67: Historia de un crimen* de Fernando del Paso”. *La Palabra y el Hombre*. Núm. 139. Julio-septiembre. 2006. p.p.167-178

GÁMEZ, Silvia Isabel “Rinde FP homenaje a Lorca” (*La muerte se va a Granada*), *Reforma* 6 oct. 1998, p.1C

MATADAMAS, María Elena. “Más que su universalidad, abordó al García Lorca que conmueve”, entrevista. *La Jornada*. 6 de oct. 1998. P.21.

ZAVALA, D. “Del ‘Paso f. *Palinuro en la escalera*. México, Diana, 1992” en *La experiencia literaria*. Primavera 1994. P.p. 211-213

2. Bibliografía de José Trigo.

a) Poética de la novela.

ÁLVAREZ LOBATO, Carmen. *La voz poética de Fernando del Paso: José Trigo desde la oralidad*. México: El Colegio de México, Universidad Autónoma de México. 2009.

RODRÍGUEZ LOZANO, Miguel G. ed. *Jose Trigo: el nacimiento discursivo de Fernando del Paso*. México: UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Literarios, 1997.

RODRÍGUEZ LOZANO, M.G. “José trigo: hacia una poética” en *Literatura mexicana*. Vol. 7. Núm. 1. 1996. p.p. 79-104

TOLEDO, Alejandro. “Evocación de José Trigo” en *Revista Nexos*, Vol. 37. Núm. 451 julio. 2015. p.p. 69-70.

b) Análisis.

ÁLVAREZ LOBATO, Carmen. "Pedro Páramo como génesis de José Trigo: el diálogo intertextual de Juan Rulfo y Fernando del Paso" en *Pedro Páramo. Diálogos en contrapunto (1955-2005)*. México: El Colegio de México, Fundación para las Letras Mexicanas. 2008. p.p. 287-299

AMESCUA PESQUERA, María Guadalupe. *Tres enfoques en torno a José Trigo (novela de Fernando del Paso)*. 1978 TESIS

DAWN BORGMAN, Patricia y Arbor, Ann. *Función del espacio en "Jose Trigo" de Fernando del Paso*. Michigan: University Microfilms International. 1991.

SOTO, L. "Tres aproximaciones a José Trigo" en *Revista chilena de literatura*. Núm. 30 noviembre. 1987. p.p. 125-154

c) Sociedad, mito y memoria.

ÁLVAREZ LOBATO, Carmen. "Perspectiva crítica de la cristiada en *Los recuerdos del porvenir*, de Elena Garro, y *José Trigo*, de Fernando del Paso". *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*. 2004 Enero-Abril; 10 (22): p.p. xxviii-xl.

----- "La revolución perdida: la doble visión del movimiento revolucionario mexicano en José Trigo, de Fernando del Paso". En *Entre la tradición y el canon: homenaje a Yvette Jiménez de Báez* México: El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, 2009. p.p. 201-212

BAÑUELOS ÁVILA, Irma Angélica. "José Trigo y la recreación de los mitos prehispánicos". *Mitologías Hoy: Revista de Pensamiento, Crítica y Estudios Literarios Latinoamericanos*, 2015; 11: p.p. 56-70.

FLORES SEVILLA, Jesús. "*José Trigo: un mito sobre Nonoalco-Tlatelolco*" *Revista de la Universidad de México*, 24:5-6, 1970, p.p.4-7.

MORALES OCHOA, María del Refugio. "*José Trigo: la representación de un imaginario social*" en *Estudios sociales*. Núm. 19 agosto. 1999. p.p. 191-196.

SÁENZ NEGRETE, Inés. "El círculo de la violencia en *Cambio de piel* de Carlos Fuentes y *José Trigo* de Fernando del Paso". En *Congreso de la Asociación internacional de Hispanistas (15:2004: Madrid) Actas del XV Congreso de la Asociación internacional de Hispanistas: Las dos orillas*. Monterrey, México: Asociación internacional de Hispanistas, El Colegio de México, Tecnológico de Monterrey. 2007. p.p. 653-659.

d) Renovación literaria

BENDAYÁN PONTE, Lilian. "*José Trigo: un paso hacia la postmodernidad*" *Texto Crítico*, Núm. 12, Nueva época (enero – junio) 2003. p.p. 17-30.

DESSAU, Adalbert. "*José Trigo: Notas acerca de un acontecimiento literario en la novela mexicana*". *Bulletin Hispanique* (Bordeaux, France) 1968; 70: p.p. 510-519.

LÓPEZ GONZÁLEZ, Aralia. "Una obra clave en la narrativa mexicana: *José Trigo*" *Revista Iberoamericana*, 56:150 (enero-marzo) 1990. p.p 117-141.

3. Bibliografía de *Palinuro de México*.

a) Personajes.

CHAM, Gerardo. "Palinuro sobre una mesa de disección (el cuerpo y sus representaciones)" en *Literatura Mexicana*. Vol. 20. Núm. 2. 2009. p.p. 75-90

ESTRADA BENÍTEZ, Jorge Ismael.. *El doble en Palinuro de México*. 2010. TESIS

VILLAMARÍN DAZA, Juan Manuel. "Palinuro de México o el arte del enmascaramiento" en *Con-textos; Revista de semiótica Literaria*. Vol. 37:18. Julio-Diciembre. 2006. p.p. 23-37.

b) Erotismo.

FELL, Claude. "Sexo y lenguaje en *Palinuro de México* de Fernando del Paso." IN: Sicard, Alain (introd.); Moreno, Fernando (introd.); *Coloquio internacional: Escritura y sexualidad en la literatura hispanoamericana*. Madrid; Centre de Recherches Lat.-Amér./Fundamentos; 1990. p.p. 181-194

PIÑA MÉNDEZ, Gerardo Hazael. *El erotismo en Palinuro de México*. 2000. TESIS.

c) Tradición e innovación.

GONZÁLEZ, Alfonso. "Neobarroco y carnaval medieval en *Palinuro de México*" en *Hispania*. Vol. 74:1. Mar. 1991. p.p. 45-49.

MÁRQUEZ RODRÍGUEZ, Alexis. "Palinuro de México: novedad y tradición" en *Plural*. Vol. 13:148. Enero. 1984. p.p. 26-28

MEJÍA LAGUNA, María Teresa.. *Palinuro de México: un neobarroco basado en la imaginación, la plasticidad y la significación del lenguaje*. 1999. TESIS

SÁNCHEZ PRADO, Ignacio M. "Dying Mirrors, Medieval Moralists, and Tristram Shandies: The Literary Traditions of Fernando del Paso's *Palinuro of Mexico*". *Comparative Literature*. Spring. 2008. Vol. 60: 2 p.p. 142-163.

d) Intertextualidad.

ESPINOSA-JÁCOME, José T. "Palinuro: Escultura del artista adolescente". *Bulletin Hispanique*. July-Dec; 99 (2)1997: p.p. 457-470.

GARCÍA PEÑA, Lilia. "Intertextualidad en *Palinuro de México*: Dobles y espejos". *Ixquic: Revista Hispánica Internacional de Análisis y Creación* 2004 Febrero; 5: p.p. 145-56.

----- *Intertextualidad e historia en Palinuro de México*. 1998. TESIS.

FIDDIAN, Robin. "Case of literary infection: *Palinuro de Mexico* and *Ulysses*". *Comparative Literature Studies*. Summer 1982. Vol. 19. p.p. 220-235..

e) Poética.

CORRAL PEÑA, Elizabeth. *Apuntes sobre Palinuro de México*. 1988. TESIS.

HERNÁN CASTAÑEDA, Luis. "'La realidad está allá, al fondo': una arqueología del trauma histórico en *Palinuro de México*, de Fernando del Paso" en *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*. Vol. 43:16Oct-Dic. 2009. p.p. 19-30.

FIDDIAN, Robin W. "Palinuro de México: A World of Words". *Bulletin of Hispanic Studies* 1981 Apr.; 58 (2): p.p. 121-133.

----- "'Palinuro de México': Entre la protesta y el mito". en Kohut, Karl (ed. and introd.); *Literatura mexicana hoy: Del 68 al ocaso de la revolución*. Frankfurt, Germany; Madrid, Spain; Vervuert; Iberoamericana; 1995. p.p. 214-22

f) Lo grotesco.

ÁLVAREZ LOBATO, Carmen. "Identidad y ambivalencia. Una lectura de "Palinuro de México" desde el grotesco" en *Nueva Revista de Filología Hispánica*. Vol. 56. Núm. 1. 2008. p.p. 123-139.

GARCÍA PEÑA, L. "El ojo en *Palinuro de México*: la imaginación grotesca" en *Estudios - Instituto Tecnológico Autónomo de México*. Núm. 36 primavera 1994. p.p. 7-20

4. Bibliografía de *Noticias del Imperio*.

a) Personajes.

BORSÒ, Vittoria. "La memoria de Carlota y el modelo de una historiografía intercultural. Reflexiones acerca de la teoría historiográfica implícita en *Noticias del Imperio*". IN: Igler, Susanne (ed. and foreword); Spiller, Roland (ed. and foreword); *Más nuevas del imperio: Estudios interdisciplinarios acerca de Carlota de México*. Frankfurt, Germany; Madrid, Spain; Vervuert; Iberoamericana; 2001. p.p. 119-138

CÁRDENAS SOSA, Claudia. *Las voces interiores de Carlota en Noticias del imperio*. 1994. TESIS.

CONDE ROMERO, Carlos Roberto. "Metáfora del Cristo en "Noticias del Imperio" de Fernando del Paso." En *Semiosis*. Vol. 5. Núm. 9 enero-junio. 2009. p.p. 139-161.

CORRAL PEÑA, Elizabeth. "Retratos en *Noticias del Imperio*" en *Iberoamericana*. Vol. 3, nueva época: 12. Dic. 2003. p.p. 53-68.

GALLEGO, Fátima. "De la patria a lo exótico: Carlota y su México en *Noticias del Imperio*". En *Más nuevas del Imperio: estudios interdisciplinarios acerca de Carlota de México*. Ed. Susane Ingler y Roland Spiller. Frankfurt, Germany, Madrid, Spain; Vervuert: Iberoamericana, 2001. p.p. 139-155

ORTEGA, José. “Carlota y los delirios de la historia: *Noticias del Imperio* de Fernando del Paso” en *La palabra y el hombre*. Núm. 73. Nueva época. 1900. p.p.240-244

Pineda Cristino, Miguel Ángel. *La écfrasis en la imagen de Carlota a partir de la configuración del poder en Noticias del imperio de Fernando del Paso*. 2014. TESIS.

SALINAS, David. *Realidad y ficción en el dialogo interno de Carlota: Una aproximación comparativa entre Noticias del Imperio (1987) de Fernando del Paso y Una emperatriz en la noche (2010) de Laurence van Ypersele*. 2005 TESIS.

b) Historia y ficción.

ARANDA LUNA, Javier. “Poesía de la ciencia, narrativa de la historia: Fernando del Paso” en *Vuelta*. Vol. 20:233. Abril. 1996. p.p.25-28.

CASTELLANOS GONELLA, Carolina. “El discurso poético en *Noticias del imperio*: el sujeto lirico y la historia” en *Literatura mexicana*. Vol. 23. Núm. 1. 2012. p.p. 83-104.

DUNN, Kelly. “*Noticias del imperio* y *Corona de sombra*: Dos visiones distintas”. *Cincinnati Romance Review* 1997; 16: p.p. 74-83.

IBSEN, Kristine. “Coleccionando memorias: Modernidad e historia en "Noticias del Imperio"” en *Literatura Mexicana*. Vol. 17. Núm. 2. 2006. p.p. 223-230

MATA, O. “Noticias del imperio: la loca pugna entre la imaginación y la historia” en *Revista de la Universidad de México*. Vol. 47. Núm. 494 marzo. 1992. p.p. 41-45.

SANMIGUEL, Rosario. *La representación histórica en Noticias del Imperio de Fernando del Paso*. Chihuahua: Universidad Autónoma de la Ciudad de Juárez. 2005.

c) Poética y narración.

BOCKUS Aponte, Bárbara. “*Noticias del Imperio*: un equilibrio logrado” en *Explicación de textos literarios*. Vol. 19:2. 1990-1991. p.p.16-28.

CORRAL PEÑA, Elizabeth. “Algunas notas sobre *Noticias del Imperio*.” *Texto Crítico*. Núm. 9, Nueva época. Julio-Diciembre. 2001. p.p. 297-318.

GAMBETTA CHUK, Aida Nadi. “La poética de *Noticias del Imperio* de Fernando del Paso: la Historia en la historia” en *Estudios de lingüística aplicada*. Vol.14. Núm. 23-24. 1996. p.p. 184-191

LEÓN MEJÍA, Alma Bertha.. *La poética de Fernando del Paso en: noticias del imperio*. 1994. TESIS

LEO, Julieta. “Un extraordinario filamento de la literatura mexicana: El "Corrido del tiro de gracia" de Fernando del Paso, en *Noticias del Imperio*” en *Revista de humanidades*. Núm. 14 primavera 2003. p.p. 37-49

VASQUEZ MEDINA, O. *Cuerpo presente: imaginería corporal, representación histórica y textura narrativa en Yo el Supremo (1974), Noticias del Imperio (1987), y El general en su laberinto (1989)*. 2009. TESIS.

d) Posmodernismo y sociedad.

IBSEN, Kristine. “Cadáveres exquisitos: colecciones y colonialismos en *Noticias del Imperio*” en *Revista Iberoamericana*. Vol. 68:198. 2002. p.p. 91-105.

SOLARES LARRAVE, Francisco José. “De la ciencia y el relato: rasgos de la posmodernidad en *Noticias del Imperio* de Fernando del Paso”. *Revista Iberoamericana*. Vol. 65:186. Enero-marzo. 1999. p.p. 13-30.

e) Teatralidad.

CORRAL PEÑA, Elizabeth. “Apuntes sobre el soliloquio de Carlota en *Noticias del Imperio*” en *Latinoamérica. Anuario de estudios latinoamericanos*. Núm. 29. 1996. p.p. 73-81

IBSEN, Kristine. “Crónicas de la corte: la teatralidad en *Noticias del Imperio*” en *Literatura mexicana*. Vol. 8. Núm. 2. 1997. p.p. 673-691

f) Nueva novela histórica.

CORONA, Ignacio. “El festín de la historia: abordajes críticos recientes a la novela histórica”. *Literatura Mexicana*. Vol. 12:1. 2001. p.p. 87-113.

KASON POULSON, Nancy. “El revisionismo historiográfico en la nueva novela histórica: *Noticias del Imperio* de Fernando del Paso”. *Alba de América: Revista Literaria* 1999 Mar; 17 (32): p.p. 261-267.

REVUELTAS, E. “La nueva novela histórica” en *Revista de la Universidad de México*. Vol. 47. Núm. 496 mayo. 1992. p.p. 43-47

Anexo II: Sonetos de Francisco Serrano. “Fernando del Paso escribe *La muerte se va a Granada*”.

Francisco Serrano, poeta mexicano, nacido el 27 de junio de 1949. Fue becario del Centro Mexicano de Escritores entre 1973 Y 1974. Su primer libro fue *Canciones egipcias* en 1971, autor de los poemas dramáticos *La rosa de Ariadna* (publicada en 1992) y *En susurros los muertos* (en 1998). Es miembro del Sistema Nacional de Creadores de Arte.

1

Para conmemorar el centenario
feliz del nacimiento del poeta,
voy a dar cauce, en verso, a una secreta
pasión: “gitanizar” mi diccionario.

Se me antoja escribir: escapulario,
alhelí, nardo, junco y pandereta...
Haré una especie de gran opereta,
un drama bufo sobre su calvario.

Un poema que sea un homenaje
al artista y al hombre, desgarrado
por sus contradicciones: infantil

y heteróclito, escrito en un lenguaje
musical, riguroso, *aceitunado*,
digno espejo de su voz varonil.

2

Sí, cantaré la muerte del poeta
con palabras de sangre, que supuren,
y sílabas de plata, en que fulguren,
como el vivo temblor de una saeta,

los tonos tornasol de una paleta
cuyos esquemas rítmicos figuren
gracia y duende andaluces y aseguren
la evocación lorquiana más completa.

Una farsa festiva, con matraca
y tamboril, que junte lo grotesco
a lo eximio, lo vil a lo sublime;

un gran guiñol feroz, pesadillesco,
con atmósfera que exalta y oprime,
como los que él montaba en La Barraca.

3

En la noche cuajada de luceros
y florones de pólvora, astillada
por granadas que hieren a Granada
con estrépito de rotos aceros,

el poeta será de los primeros
en resentir la cruenta llamarada
del fascismo, su coz, su puñalada,
ay, el poeta de Fuentevaqueros.

Como rosa que asfixia la cizaña
o una inmensa sentina vejatoria,
proliferan en sórdida maraña

los retorcidos rasgos de esta historia
que aún infama la frente de España;
ciénaga, muladar es la memoria.

4

En Granada la brisa se satura
con perfume de nardos y jazmines;
dulce torpor anega los jardines
que una molicie lánguida procura.

En Granada, escondido, el mal madura,
chancro, virus voraz, rojos clarines,
mientras la muerte suelta sus mastines
y una sombra cava una sepultura.

En un ambiente de relato gótico,
dando traspies, avanzan en la noche
cuatro guardias civiles de la mano.

Se difunde un hedor acre, narcótico,
bajo un árbol destripan a un fante
y se hermanan la brisa y el gusano.

5

Trataré de la insidia, el miedo, el llanto,
la opresión del poder, la pesadumbre,
el fanatismo con su muchedumbre
de males, el oprobio, todo cuanto

rodeó su fin: la ignominia, tanto
dolor y daño y duelo y podredumbre,
la miseria moral, su aciaga herrumbre,
la ruindad, las afrentas, el espanto.

Cuanto rodeó su fin... En Granada
lacerado, tronchado, como un cirio,
el aire verde de la madrugada

trae, engañoso, un árido delirio:
la imagen, tenue flor pisoteada,
del poeta clavado en su martirio.

6

Como un lirio cercado de puñales
o una saeta de mordiente pena,
como la aguda espada que cercena
con destello de sol o pedernales,

cante el poeta sus versos triunfales
y el hechizo de su elocuencia plena
se difunda, virtual, desde la escena
hacia los cuatro puntos cardinales.

El gran final es una alegoría:
la criatura vive en sus creaciones;
contra todas las abominaciones;

siempre, perdurará la poesía:
sueño de una conciencia que abrillanta
el idioma natal, cuando así canta.

Fuentes de consulta:

- ALATORRE, Claudia Cecilia. *Análisis del drama*. México: Escenología, 1999.
- ALONSO DE SANTOS, José Luis, *La escritura dramática*. Madrid: Castalia. 1998
- ALVAREZ LOBATO, Carmen. ““Me casé con la literatura, pero mi amante es la historia”. Una conversación con Fernando del Paso”, en *Literatura mexicana*, vol.24. núm. 2. 2013. p.p. 177-200.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Madrid: Gredos, 1974.
- BENTLEY, Eric. *La vida del drama*. México: Paidós, 1998.
- BERISTÁIN, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa, 2010.
- BORSÒ, Vittoria. “La memoria de Carlota y el modelo de una historiografía intercultural. Reflexiones acerca de la teoría historiográfica implícita en *Noticias del Imperio*”. En Iglér, Susanne (ed.); Spiller, Roland (ed.); *Más nuevas del imperio: Estudios interdisciplinarios acerca de Carlota de México*. Frankfurt, Alemania; Madrid, España: Vervuert; Iberoamericana; 2001. p.p. 119-138
- BRADU, Fabienne. “La picaresca de la desilusión”, en *El imperio de las voces. Fernando del Paso ante la crítica*. De Alejandro Toledo (Selec. y pról.). México: UNAM-ERA. 1997. p.p. 83-86.
- CASTILLA DEL PINO, Carlos (Comp.). *Teoría del personaje*. Madrid: Alianza. 1989.
- CASTELLANOS GONELLA, Carolina. “El discurso poético en *Noticias del imperio: el sujeto lírico y la historia*” en *Literatura mexicana*. Vol. 23, Núm. 1, 2012. p.p. 83-104.
- CEBALLOS, Edgar. *Principios de la construcción dramática*. México: Ed. Gaceta, 1995.
- CERVANTES, Francisco. “El nuevo adiós de Mamá Carlota”, en *El imperio de las voces. Fernando del Paso ante la crítica*. De Alejandro Toledo (Selec. y pról.). México: UNAM-ERA. 1997. p.p. 135-139.
- CHAM, Gerardo. “Palinuro sobre una mesa de disección (el cuerpo y sus representaciones)” en *Literatura Mexicana*. Vol. 20, Núm. 2, 2009. p.p. 75-90.
- CONDE ROMERO, Carlos Roberto. “Metáfora del Cristo en *Noticias del Imperio* de Fernando del Paso.” En *Semiosis*. Vol. 5, Núm. 9 (enero-junio). 2009. p.p. 139-161.
- CORONA, Ignacio. “Fernando del Paso: el último modernista” en *Metapoética*. V9 N42 jul-ago. 2005 p.p. 66-75.
- CORRAL PEÑA, Elizabeth. *Recuadros verbales: imágenes sobre la narrativa de Fernando del Paso*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1999.

----- “El primer capítulo de *Linda 67: historia de un crimen*”. *Texto Crítico*. No. 12, Nueva época. Enero-Junio. 2003. p.p. 7-16.

DÍAZ LASTRA, Alberto. “Se busca a *José Trigo*” en *El imperio de las voces. Fernando del Paso ante la crítica*. De Alejandro Toledo (Selec. y pról.). México: UNAM-ERA. 1997. p.p. 22-26.

“El asesinato de García Lorca, tema de la próxima obra teatral de FP”, *Excélsior* 22 de julio de 1997. P. 6B.

Enciclopedia de la literatura en México. Recurso electrónico [<http://www.elem.mx/>]

ESPINOSA- JÁCOME, José T. *De entre los sueños: El espectro surrealista en Fernando del Paso*. México: Eón, 2008.

----- “Sobre la estructura de *Linda 67: Historia de un crimen* de Fernando del Paso”. *La Palabra y el Hombre*. Núm. 139. Julio-septiembre. 2006. p.p.167-178.

ESTRADA BENÍTEZ, Jorge Ismael. *El doble en Palimuro de México*. México, 2010. Tesis, UNAM, Fac. de Filosofía y Letras.

FIDDIAN, Robin William, “Fernando del Paso y el arte de la renovación” en *Revista Iberoamericana*, vol. LVI, núm. 150 (enero-marzo), 1990. p.p. 143-158.

FOUCAULT, Michel, *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*. México: Siglo XXI, 2010.

GALLEGO, Fátima. “De la patria a lo exótico: Carlota y su México en *Noticias del Imperio*”. En Iglér, Susanne (ed.); Spiller, Roland (ed.); *Más nuevas del imperio: Estudios interdisciplinarios acerca de Carlota de México*. Frankfurt, Alemania; Madrid, España: Vervuert; Iberoamericana; 2001. p.p. 139-155

GARCÍA TIRADO, Antonia. “Aproximación a la construcción del personaje”, en HORMIGÓN, Juan Antonio (ed.) *Del personaje literario dramático al personaje escénico*. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 2008. p.p. 201-258.

GENETTE, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*. París : Seuil, 1992.

GIBSON, Ian. *Federico García Lorca*. Barcelona: Crítica, 2011.

GIDI, Claudia. *Tragedia, risa y desencanto en el teatro mexicano contemporáneo*. México: Universidad veracruzana. 2016.

HUTCHEON, Linda. *Politics of postmodernism*. London: Routledge, 1989.

IBSEN, Kristine. “Crónicas de la corte: la teatralidad en *Noticias del Imperio*”. En *Literatura mexicana*. Vol. 8, núm. 2. 1997. p.p. 673-691.

INGEBORG, Nickel. “*Noticias del Imperio* de Fernando del Paso: una emperatriz en el polo del poder del Segundo Imperio. Invenciones e intervenciones”. En Iglér, Susanne

(ed.); Spiller, Roland (ed.); *Más nuevas del imperio: Estudios interdisciplinarios acerca de Carlota de México*. Frankfurt, Alemania; Madrid, España: Vervuert; Iberoamericana; 2001. p.p. 157-169.

LUNDKVIST, Artur “*Palinuro de México*”, en *El imperio de las voces. Fernando del Paso ante la crítica*. De Alejandro Toledo (Selec. y pról.). México: UNAM-ERA. 1997. p.p. 70-73.

MARTÍNEZ, José Luis. “*José Trigo*”, en *El imperio de las voces. Fernando del Paso ante la crítica*. De Alejandro Toledo (Selec. y pról.). México: UNAM-ERA. 1997. p.p. 19-21.

MATA, Óscar. *Un océano de narraciones: Fernando del paso*. Tlaxcala: Universidad Autónoma de Tlaxcala; Puebla: Universidad Autónoma de Puebla, Centro de Ciencias del Lenguaje. 1991.

MATADAMAS, María Elena, “Más que su universalidad abordo al García Lorca que conmueve”, *La Jornada*, 6 de octubre de 1998. p.28.

MONTES DE OCA, Marco Antonio. “*Palinuro de México*”, en *El imperio de las voces. Fernando del Paso ante la crítica*. De Alejandro Toledo (Selec. y pról.). México: UNAM-ERA. 1997. p.p. 77-82.

ORTEGA, José, “Notas bibliográficas desde España. Carlota y los delirios de la historia: *Noticias del Imperio* de Fernando del Paso” en *La palabra y el hombre*. No. 73. Nueva época. 1900. p.p. 240-244.

ORTÍZ FLORES, Patricia. “Paso, Fernando del”. En *Diccionario de escritores mexicanos siglo XX: desde las generaciones del Ateneo y novelistas de la Revolución hasta nuestros días. Tomo VI (N-Q)*. México: UNAM: Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Literarios, 1988. p.p. 292-304.

PACHECO, José Emilio. “*Noticias del Imperio*”, en *El imperio de las voces. Fernando del Paso ante la crítica*. De Alejandro Toledo (Selec. y pról.). México: UNAM-ERA. 1997. p.p. 122-127.

PASO, Fernando del. *La muerte se va a Granada*. México: Alfaguara. 1998.

PAVIS, Patrice. *Diccionario del Teatro*. 1987. Edición electrónica. [<http://pavis.pcazorla.com/>]

PIMENTEL, Luz Aurora. *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*. México: Siglo XXI, 2002.

PLÂA, Monique. “El imperio de las voces” en *El imperio de las voces. Fernando del Paso ante la crítica*. De Alejandro Toledo (Selec. y pról.). México: UNAM-ERA. 1997. p.p. 140-145.

QUIRARTE, Vicente. “La visión omnipotente de la historia”, en *El imperio de las voces. Fernando del Paso ante la crítica*. De Alejandro Toledo (Selec. y pról.). México: UNAM-ERA. 1997. p.p. 128-134.

REYES NEVARES, Salvador “Sonetos de lo diario”, *México en la cultura*, 517, 8 feb., 1959, p. 2.

RICOEUR, Paul, *Tiempo y narración*. Trad. Agustín Neira. México: Siglo XXI, 2003.

RIVERA, Virgilio Ariel. *La composición dramática. Estructuras y cánones*. México: UNAM-Gaceta, 1989.

ROMÁN CALVO, Norma. *El modelo actancial y su aplicación*. México: UNAM-Editorial Pax México. 2007.

SÁENZ, Inés. “El concepto de novela total” en en *El imperio de las voces. Fernando del Paso ante la crítica*. De Alejandro Toledo (Selec. y pról.). México: UNAM-ERA. 1997. p.p. 60-69.

SÁNCHEZ VÁSQUEZ, Adolfo. *Invitación a la estética*. México: Grijalbo, 1992.

SARDUY, Severo. “Del Paso: una novela con cajones” en *El imperio de las voces. Fernando del Paso ante la crítica*. De Alejandro Toledo (Selec. y pról.). México: UNAM-ERA. 1997. p.p. 74-76.

SCHRECKENBERG, Stefan, “La conmemoración del centenario de Federico García Lorca como contribución a la memoria cultural de España: Dos documentales de TVE y CANAL+” en WINTER, Ulrich (ed.) *Lugares de memoria de la Guerra Civil y el Franquismo. Representaciones literarias y visuales*. Madrid: Iberoamericana-Veruet. 2006.

SERRANO, Francisco. *Poemas (1969-2000)*. México: UNAM, 2003.

SPANG, Kurt, *Teoría del drama: Lectura y análisis de la obra teatral*. Pamplona: Universidad de navarra, 1991

-----“Apuntes para la definición y comentario del drama histórico” en Kurt SPANG (ed.) *El drama histórico. Teoría y comentarios*. Pamplona: Eunsa, 1998. p.p. 11-50.

TREJO FUENTES, Ignacio. “Introducción a Palinuro de México” en *El imperio de las voces. Fernando del Paso ante la crítica*. De Alejandro Toledo (Selec. y pról.). México: UNAM-ERA. 1997. p.p. 87-93.

----- “Presentación” en *Palinuro en la escalera* de Fernando del Paso. México: Diana, 1992. p.p. 7- 12.

TOLEDO, Alejandro (Selec. y pról.) *El imperio de las voces. Fernando del Paso ante la crítica*. México: UNAM-ERA. 1997.

TORNERO, Angélica, *El personaje literario: historia y borradura: consideraciones metodológicas para el estudio de la identidad del personaje en las obras literarias*. México: Universidad Autónoma del Estado de Morelos; Miguel Ángel Porrúa, 2011.

“Vida escénica a *La Muerte se va a Granada*”, *El Informador*, 27 de junio de 1999. P. 13-D

VARGAS LLOSA, Mario. *La orgía perpetua: Flaubert y "Madame Bovary"*. Barcelona: Taurus. 1975.

VIEITES, Manuel F. "El personaje dramático. Aspectos generales", en HORMIGÓN, Juan Antonio (ed.) *Del personaje literario dramático al personaje escénico*. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 2008. p.p. 41-200.

----- "El personaje dramático a la luz de las grandes corrientes del pensamiento. Notas dispersas", en HORMIGÓN, Juan Antonio (ed.) *Del personaje literario dramático al personaje escénico*. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 2008. p.p. 259-289.

VILLAMARÍN DAZA, Juan Manuel. "Palinuro de México o el arte del enmascaramiento" en *Con-textos; Revista de semiótica Literaria*. Vol. 37 Núm. 18 (julio-diciembre). 2006. p.p. 23-37.

ZAVALA, Daniel. "Palinuro la muerte y la escalera..." en *La experiencia literaria*, núm. 3, 1994. p.p. 211-213.