



**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MÉXICO
FACULTAD DE HUMANIDADES**

LICENCIATURA EN LETRAS LATINOAMERICANAS

T E S I S

**Mitificación y construcción del melodrama de Fernando del Paso sobre
la tragedia de García Lorca en "La muerte se va a Granada"**

Que para obtener el título de:
Licenciado en Letras Latinoamericanas

Presentan:

Lorena Ayala Sánchez

Wulfrano Tenorio Martínez

Asesor(a):

Mtra. América Bobadilla Puerta

Toluca, Estado de México, 2023

Tabla de contenido

INTRODUCCIÓN	1
Capítulo 1. Contexto histórico	12
1.1. Comienzo de la dictadura española	13
1.2. Contexto intelectual durante la guerra civil española	18
1.3. Vida de Federico García Lorca	26
1.4. La tragedia del fusilamiento	28
1.5. Polémica en la prensa española	32
1.6. México y la guerra civil	35
Capítulo 2. Ficcionalización y verosimilitud de la realidad melodramática	39
2.1 Ficción	39
2.2 Ficción y mundos posibles	53
2.3 Ficcionalidad en la literatura contemporánea	56
2.4 Ficcionalización en el discurso histórico	61
Capítulo 3. Interpretación del poema dramatizado	69
3.2 Concepto de personaje.	81
3.3 El texto literario-dramático	85
3.4 Composición de la obra dramática	88
3.5 Partes de la obra dramática	92
3.6. Particularidades en el melodrama	104
CONCLUSIONES	110
REFERENCIAS	112

INTRODUCCIÓN

La literatura es una exquisita forma de adentrarse a otros mundos, imaginarios y reales, así mismo, permite tener conciencia de hechos históricos en los que, quien lee, no ha estado presente, por tanto, el lector puede acercarse a mil y un momentos históricos, sin importar la época en la que este se encuentre. Esta bella arte se configura a partir de la conjunción de elementos estructurales y artísticos, así las palabras se vuelven imágenes que buscan posicionar al lector en tiempos pasados. El código ayuda con todo y su sistematización, el arte despliega la lengua y la vuelve continente.

El mundo imaginario del texto se vuelve voz introspectiva, viva, que requiere imaginación, tiempo de lectura y un análisis profundo por su naturaleza ambigua debido a su composición estructural en la que artistas y autores han encontrado un espacio para denunciar los atropellos e inconformidades a través de un grito de guerra que hace repensar la historia.

El escritor mexicano Fernando del Paso (1935-2018), destaca por construir obras elogiadas en un sinfín de ocasiones. Estos aportes al mundo literario trascienden a la actualidad, pues van más allá de algo observable en una pantalla de computadora o un teléfono inteligente y se concretan en la lectura y el entendimiento de ésta. Del Paso destaca por sus investigaciones históricas y el lenguaje creativo que propone. Todo esto, a partir de un lenguaje enciclopédico e historiográfico en el que aplica recursos literarios aprendidos a lo largo de su carrera como escritor y algunos elementos propios de la literatura para encender aún más la llama del lenguaje, como ocurre en cartas, monólogos, poesía, teatro, etc. El escritor, a lo largo de su trayectoria como literato, manifiesta un espíritu propio y original en el que la esencia y sobriedad

de sus investigaciones acerca de la novela histórica, le han dado un gran reconocimiento por los detalles plasmados en sus múltiples trabajos literarios.

Fernando del Paso Morante nace un 01 de abril de 1935, en la Ciudad de México, y se desarrolla como: escritor, pintor, académico y diplomático. Es, además, muy reconocido por tres novelas extensas de notable originalidad y creatividad: *José Trigo*, *Palinuro de México* y *Noticias del Imperio*. Las dos últimas novelas fueron traducidas a diferentes idiomas.

En el 1958 realiza su primera publicación, *Sonetos de lo diario*. Siete años después (1965) publica su primera novela titulada *José Trigo*, obra que gana el Premio Xavier Villaurrutia. En dicha novela, el autor nos habla del movimiento ferrocarrilero ocurrido en la segunda mitad del siglo XX; entre otros temas secundarios como la historia de los cristeros, la Guerra Mundial y el personaje histórico Pancho Villa. El escritor dice haber llevado el experimento del lenguaje hasta sus últimas consecuencias dentro de sus posibilidades, ya que, si se habla de experimentar con el lenguaje, la experiencia resulta enriquecedora desde distintas perspectivas y puntos de análisis. Y precisamente la obra explora el lenguaje y experimenta con las estructuras literarias. Asimismo, se percibe su interés por la historia, así como su fascinante y particular habilidad para combinarla con la ficción.

La novela *José Trigo* le abre las puertas de Estados Unidos, gracias a ello le otorgan la beca “Programa Internacional de Escritores” de la Universidad de Iowa. Más adelante, se traslada a Londres donde vive catorce años haciéndola de redactor y locutor de la BBC Londres. Posteriormente se instala en París por siete años, donde colabora dentro de Radio Francia Internacional, una emisora internacional propiedad de *France Médias Monde*, además funge

como Consejero Cultural Cónsul General de la república mexicana en Francia. Todos estos años le permitieron conocer más de la historia de Europa y de su propio país México.

En 1977 publica *Palinuro de México*, novela extensa que hace referencia al movimiento estudiantil de 1968, su interrelación con la ciencia médica y la visión del amor a partir de la experiencia y práctica de procedimientos quirúrgicos. También, le fue entregado el Premio Novela México, pronunciada a mejor novela inédita; además, se hace acreedor al Premio Rómulo Gallegos en 1982. La novela tardó diez años, en construirse, y el autor se refiere a ella como una obra sin forma; afirma que, por supuesto, se trata de una autobiografía inventada, recreada a partir de sus familiares: todo en la novela es recreado. (Del Paso, 22, 2017). Palinuro es extraído de la *Eneida*, escrita por Virgilio en el siglo X a.C. y, se convierte en el muchacho soñador que reflexiona sobre la condición humana. En esta obra también se combina la historia con la ficción.

En 1986 aparece *Noticias del Imperio*, obra que, el autor escribe dos años después de haberla pensado, puesto que había mucho contenido histórico que investigar. Del Paso dice que haber elaborado las voces de los protagonistas no fue un trabajo sencillo, en especial la voz de Benito Juárez que era una sola, en comparación con la de Carlota que contenía varios registros: ternura, rencor, frustración, deseo, pasión, ambición y su propia voz. Pero todo lo que estos personajes dicen es un invento y aquí volvemos a ver su ingenio al crear una obra de ficción a partir de un hecho histórico.

Su trayectoria y experiencia le abrieron camino como director a cargo de la Biblioteca Iberoamericana Octavio Paz de la Universidad de Guadalajara.

En el año 2003 recibió el título de Doctor Honoris Causa. En el año 2009 se integró a la Academia Mexicana de la Lengua como académico correspondiente en Guadalajara. En el mes de mayo del 2011 fue inaugurado en Colima el Museo Universitario Fernando del Paso. En el 2015 recibió el Premio Cervantes, como agradecimiento y reconocimiento a su aportación y elaboración inédita de la novela unificando la tradición y renovación como en su momento ocurrió con Cervantes. Asimismo, participó como becario en el “Centro mexicano de escritores”, así como en la Fundación Guggenheim.

Por toda esta riqueza y amplitud se elige, para este trabajo de tesis, analizar el poema dramático, como el mismo autor lo llama, *La muerte se va a Granada* (1998), a través del cual se ahondará en el uso de la mitificación para configurar el melodrama; a partir de ello, la mitificación de los personajes y la refiguración de los hechos que marcan la historia de vida de Federico García Lorca a raíz del estallido de la guerra civil española, así como su fusilamiento tras su captura por elementos de la guardia franquista a cargo de Ruíz Alonso; momento antitético que plantea el encuentro de la referencialidad histórica y la representación del personaje, figura que puede ser vista como héroe como es el caso del Romancero Gitano, pero, a través de palabras resignificadas en el discurso de Fernando del Paso.

El personaje principal, Federico García Lorca, es configurado por Del Paso de manera análoga al personaje histórico, no obstante, lo refigura en una imagen ficcional, estrategia retórica explotada en algunas de sus otras obras. A partir de ella, el autor dota a sus personajes de elementos que los distinguen por características que resaltan su finitud, pero también que los convierten en figuras doblemente heroicas. Así, la imagen refigurada en este poema

dramático se configura a partir del discurso metafórico que crea una nueva figura protagónica del personaje histórico a manera de homenaje.

El presente análisis se abordará desde tres aspectos que se consideran importantes: la versión histórica que remonta al pasado del poeta español (referencialidad histórica), la situación social y política que en ese momento predominaba en España (referencialidad contextual) y la construcción poético-dramática dotada con un gran entramado estructural en la identidad ficcional del personaje, Federico García Lorca. Ambas referencialidades dejarán patente la pertinencia de un análisis mítico-simbólico que resalte el contraste entre ellas, además de configurar la propuesta discursiva en hechos verídicos y ficcionales en la creación e hibridación del texto y, a su vez, el acontecimiento y los personajes.

La muerte se va a Granada, entonces, adquiere un nuevo significado sobre la dualidad a la que se enfrenta la vida del hombre, su presencia en el mundo y desaparición, la huella desde su muerte y la trascendencia de su vida en relación con su legado. Con ello, el poema-dramático es configurado por el sujeto poético como elemento recreativo que rompe con la versión oficial de los hechos, lo que cimienta el hecho central (la captura y muerte de García Lorca) en la trasmutación del acontecimiento histórico a la mitificación artística o acontecimiento ficcional.

El drama Lorquiano planteado por Del Paso, permite, al lector, repensar en la veracidad y trascendencia de los hechos, debido a que el asesinato del protagonista fue tema de interés mundial. El conflicto político trajo consigo actos violentos, abusos de poder y el exilio de diversos connacionales; marcando por completo la historia de España.

Existen dos términos claves que serán el principal motor de este análisis: refiguración y mitificación, la primera resaltaré la voz mimetizada, por el sujeto poético, del poeta granadino, misma que inmortaliza la mitificación estética del héroe. Por lo anterior, es de suma importancia resaltar la hibridación con la que fue configurada la obra que hoy se analiza, pues, nada de gratuito tiene que él lo llame poema dramático, ya que será el drama, el género que explota el romancero español Federico García Lorca. Fernando del Paso logra, magistralmente, ficcionalizar los hechos históricos, en ellos permean la verosimilitud y los simbolismos, sin olvidar una de las intenciones más importantes del arte: criticar irónicamente, la protesta social en hechos que han marcado la historia oficial.

El presente trabajo pretende, auxiliado de la hermenéutica, ampliar la trascendencia del acontecimiento histórico, el fusilamiento de Federico García Lorca, usando como herramienta de análisis la refiguración ficcional, propuesta por Paul Ricoeur. Así, de la mano del teórico francés, se demostrará cómo el personaje protagónico de la obra *La muerte se va a Granada* es sujeto de la mitificación y es diferente del personaje histórico, García Lorca.

El objetivo trae consigo rizomas¹, que son de igual importancia para este trabajo: a) desmitificar a partir del poema dramatizado, b) la constitución de un

¹ Es un concepto filosófico desarrollado por Gilles Deleuze y Félix Guattari en su obra *Capitalismo y Esquizofrenia* (1972-1980). Rizoma es multiplicidad, en donde todo se conecta, es decir, no hay un centro, un principio o un final. Sus direcciones no son fijas sino quebradas, puesto que siempre apuntan a direcciones nuevas que pueden ser interrumpidas en cualquier momento, de la misma forma en la que pueden surgir otras tantas. Por lo tanto, es un mapa que construye, ya que está abierto y es susceptible de recibir modificaciones constantemente.

personaje literario que se crea con base al histórico y c) la refiguración creativa como auxiliar de lo literario y, con ello, la trascendencia a través del tiempo y el contexto². Para lograr la llegada, de este trabajo, a buen puerto será importante describir de manera aproximada la forma en que ha sido configurado el texto, objeto de análisis, y cómo ello influye en la concepción histórica de la figura, por ende, también de la mítica.

Por tanto, el desmenuce de la configuración creativa del personaje mostrará como la refiguración trasciende a la figura histórica y la devela, al lector, a partir de las referencialidades históricas que han sido maquilladas por el confite metafórico de los elementos que construyen al personaje, objeto de estudio, así, la identidad fragmentaria, la homosexualidad, el viaje mental, el fusilamiento, el espacio geográfico son concebidos, por el sujeto poético, como detonantes de la nostalgia con la que se cuenta el acontecimiento. En otras palabras, dichos términos, permiten, al lector, modificar la imagen que la historia oficial ha presentado tradicionalmente para refigurar, también, una nueva figura.

El recorrido teórico que ayuda a sustentar estas páginas será guiado por distintos autores de la teoría literaria y filosófica, en primer lugar, el auxilio de Aristóteles servirá para plantear los asuntos que corresponden a conceptos como épica y dramática, debido a que la estructura del texto no está configurada de manera tradicional, por lo que se apunta al enfrentamiento de

² Esther Seligson visualizaba al ser humano como un conjunto de símbolos que lidian con más símbolos, y para la autora esta es la explicación racional del porqué la posibilidad de entenderse a través de signos articulados ligados a un contexto, ya que todos poseen un horizonte de expectativas que permite comprender y desarrollarse socialmente a través del lenguaje.

un texto híbrido que retoma la estructura de dos géneros en un solo texto. O sea, *La muerte se va a Granada* trasciende las formas clásicas de presentar este poema dramatizado como construcción artística, fenómeno que incide, también, en la precepción del lector respecto de lo que un género debiera ser, por ende, en la creación mediante la fusión genérica, necesaria para finales del siglo XX.

Sin embargo, los elementos estructurales identificados en la obra serán la pauta que permita, a través de las teorías correspondientes, descifrar cómo desmontar la anécdota y explicar la secuencia de los acontecimientos que conforman la historia. De manera específica se identifican una serie de elementos correspondientes al género dramático y a la lírica, estos servirán para constituir una columna vertebral que sostenga teóricamente la investigación. Además, se tomarán en cuenta estudios realizados a propósito de la obra de Fernando del Paso, en los cuales la estructura de la obra y los elementos estéticos con los que han sido configurados muestran nuevas maneras de escribir y concebir al texto literario. Lo que desarrolla entramados textuales en los que una teoría uniforme no ayudaría al análisis pertinente.

Al desarticular los elementos que constituyen la obra en sí, se particulariza el personaje ficcional y todo aquello alrededor de su construcción, esto lo convierte en un objeto central de estudio, en él se pueden obtener infinidad de interpretaciones en el ámbito literario.

Asimismo, la recreación del personaje permitirá analizar de forma detallada la constitución de éste, destacando cada una de sus particularidades a partir de la investigación histórica del escritor, que realiza la ficción desde un tiempo, contexto y espacio distintos a los documentados, adecuando los actos en una visión reformulada de hechos históricos y la relación existente entre la

composición y teatro mexicano al español que el mismo García Lorca escribía; y con ello comparar si es que existe alguna relación dialógica y como es que se constituye en caso de presentarse entre estas dos obras.

Esta investigación, procura un enfoque hermenéutico, la teoría permite la convergencia analítica con respecto a la construcción (configuración) y elementos que contiene para crear las condiciones que se adecuen al texto y sus componentes (referencialidad). Estos se manifiestan plenamente en todos los elementos que se encuentran contextualmente, tanto en el momento histórico, como en el poema.

De manera estructural el trabajo de tesis se desarrolla en 3 capítulos. Así en el capítulo uno, el eje central gira en torno a los elementos referenciales en cuanto a los antecedentes y el contexto histórico que vivió Federico García Lorca, para así cotejar concretamente las diferencias y similitudes existentes entre el contexto del personaje histórico y la construcción delpasiana en el poema dramatizado.

En el capítulo dos, el estudio se centra desde las particularidades de los géneros identificados (lírico y dramático) y su relación con la estética propuesta por Del Paso. Se identifican dentro de este capítulo elementos de la tragedia, como momentos catárticos. Siendo el poema dramático un constructo literario híbrido, este, abarca un “yo” individual en el protagonista que se maneja de manera antitética al universo antagónico que se sobrepone a la figura del héroe.

La forma dramática representa este movimiento y sus cambios a partir del contexto y las fuerzas sociales, es decir que hay una relación combativa, por ello el uso de la antítesis como elemento literario y que manifiesta lo

histórico-social. En este mismo tenor, se hace un listado de elementos que contribuyen desde lo ficcional a la creación de la figura del héroe y las cargas de las que el autor dota a este entramado de elementos mitificantes que se mezclan con el universo ficcional, así como las diferencias con el respaldo histórico documentado.

Al capítulo tres corresponde el momento de la interpretación hermenéutica de los elementos descubiertos durante los primeros dos capítulos de este trabajo, debido a que el desarrollo creativo del lenguaje en *La muerte se va a Granada* brinda los elementos estéticos necesarios para desmitificar la imagen y contrastar el poema dramatizado de Fernando del Paso, así como los indicios simbólicos más importantes, a partir de elementos estructurales como: métrica, figuras retóricas, además de la descripción de aspectos sobresalientes que giran en torno al personaje ficcional.

La refiguración en la identidad heroica será develada mediante la esquematización de contrastes que identifican la nueva voz del personaje, es por ello que los elementos retóricos son esenciales para lograr la comparación histórico-ficcional. Las figuras retóricas identificadas dentro de la historia desvelarán cada una de las particularidades que giran en torno a los actos y escenas mostrando así las especificidades desarrolladas a lo largo de la investigación, entre estos elementos se pretende detallar y analizar los componentes de forma hipotética en cuanto a la reproducción de un fragmento histórico, donde los indicios importantes serán abordados en el análisis a través de la hermenéutica; teoría que será base para interpretar todo aquello que define la nueva versión de lo ya documentado.

El análisis hermenéutico enfocado al poema dramatizado servirá para comprender la refiguración y la trascendencia de los elementos principales que añadirán la importancia de la obra respecto de la visión mitificada, de forma que esto se verá reflejado en la innovación de esta investigación con la ayuda de la hermenéutica y los aportes principales tanto de la obra en sí, como del carácter indagatorio de esta tesis.

Capítulo 1. Contexto histórico

Este primer capítulo abordará el contexto histórico que ocurrió en la “guerra civil española”, lo que ayudará a comprender la trágica muerte del poeta, prosista y dramaturgo español, Federico García Lorca.

La “guerra civil española”, también conocida como la guerra o conflicto armado de España fue un enfrentamiento bélico que dio inicio el 17 de julio de 1936, y que trajo consigo múltiples muertes, así como una crisis económica. Esta guerra concluyó el 1 de abril de 1939, con lo cual Francisco Franco se declaró victorioso y estableció una dictadura que duró hasta su muerte (1975).

Durante esta lucha de poder e ideales fue asesinado García Lorca, debido a que el bando sublevado lo consideraba comunista, leninista y un poeta homosexual que representaba un peligro a través de sus letras e ideologías, además de ser un espía que trabajaba para los rusos (Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2021).

Los embajadores de México y Colombia le ofrecieron exilio al poeta español, pues intuían lo que se aproximaba, sin embargo, Federico rechazó la oferta y decidió irse a la Huerta de San Vicente en Granada (hogar de su familia) para reunirse con su madre, padre y hermana.

La guerra dio inicio en Melilla (Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2021), una ciudad autónoma española, ubicada en el norte de África. Poco tiempo después la guerra llegó a la ciudad de Granada; Manuel Fernández-Montesinos (alcalde de la ciudad y cuñado de Federico) fue de los primeros en ser arrestado y fusilado, este hecho alarmó al poeta y supo entonces que no

tardarían mucho tiempo en ir tras él, puesto que en una entrevista para el periódico *El Sol* (10 de junio de 1936) García Lorca “firmó su sentencia de muerte” al decir:

Yo soy español integral y me sería imposible vivir fuera de mis límites geográficos; pero odio al que es español por ser español nada más, yo soy hermano de todos y execro al hombre que se sacrifica por una idea nacionalista, abstracta, por el solo hecho de que ama a su patria con una venda en los ojos. El chino bueno está más cerca de mí que el español malo. Canto a España y la siento hasta la médula, pero antes que esto soy hombre del mundo y hermano de todos. Desde luego no creo en la frontera política (El Sol, 1936, cómo se citó en El Historiador, 2022, párr. 5).

En algunas otras entrevistas llegó a decir que él se consideraba «católico, comunista, anarquista, libertario, tradicionalista y monárquico» (Montano, 2011, párr. 11), esta actitud insensata pero admirable desató el enojo de la Falange y de aquellos que estaban a favor de la derecha, y no tardó en ser detenido por Ramón Ruíz Alonso, quien lo había denunciado ante José Valdés Guzmán, el Gobernador de Granada. Poco tiempo después de la detención fue ejecutado por las autoridades franquistas durante las primeras horas del 18 de agosto de 1936 en el camino que va desde Viznar hacia Alfacar en Fuente Grande.

1.1. Comienzo de la dictadura española

Es el año de 1936, España se encuentra bajo un régimen y un conflicto latente entre los grupos de derecha (monárquicos) e izquierda (republicanos), así como los anarquistas, sindicalistas, centralistas, etc. Donde surgió una enemistad irreconciliable que trajo consigo desgracias y agresiones que sólo

llevarían a la guerra. La Unión Militar Española³ (UME) comete actos vandálicos sin temor de algún castigo, lo que desencadena el descontento de los republicanos.

Gómez-Guillamón (2021) explica que los republicanos estaban compuestos por las fuerzas políticas de izquierdas: los partidos republicanos (Izquierda Republicana o Unión Republicana), el Partido Socialista Obrero Español (PSOE), el Partido Comunista de España (PCE), el Partido Obrero de Unificación Marxista (POUM), el Partido Nacional Vasco (PNV) y Esquerra Republicana de Catalunya (ERC); así mismo, estaba formado por la mayor parte de trabajadores urbanos, obreros, agrícolas, mineros y gran parte de la clase media, así como algunos sectores intelectuales (párr. 1).

El bando nacional estaba integrado por las fuerzas políticas de derechas: Falange Española (FE), los carlistas de la Comunión Tradicionalista (CT), el Bloque Nacional (BN), miembros de la Confederación Española de Derechas Autónomas (CEDA) a título individual y los nacionalistas de la Liga Regionalista (LR) de Cataluña; aparte de estas fuerzas políticas, el bando Nacional lo formaban mayoritariamente la Iglesia Católica española, importantes elementos del ejército, terratenientes y muchos hombres de negocio, así como algunos intelectuales y obreros (Buendía, 2018, párr. 2).

En aquel momento, España se encontraba en una situación de inestabilidad política, social y cultural. Surgieron graves conflictos y levantamientos anti gubernamentales para enfrentar el fascismo ascendente que se apoderaba del gobierno español. Tras la victoria del frente popular, los

³ La Unión Militar Española (UME) fue una asociación clandestina de jefes y oficiales del Ejército Español fundada en Madrid en diciembre de 1933 por militares descontentos con la reforma militar de Manuel Azaña

conflictos se acrecentaron de manera desmedida, al traer consigo catástrofes bélicas; tras estos levantamientos y por la respuesta del gobierno con un golpe de estado a lo largo del territorio, se instauró la dictadura fascista, liderada por el general Francisco Franco desde 1939 hasta el año 1975.

La muerte de José del Castillo (teniente de los guardias de asalto) y los arrestos desmedidos por parte de Gil Robles (portavoz de las derechas españolas), desprenden un olor a levantamiento, cargado de un ambiente temeroso en el que la sociedad española se vio sumergida ante el conflicto y con ello la guerra civil se hizo latente.

Voluntarios de derecha e izquierda se integraron a las filas del movimiento, pero esta lucha de ideologías que representaba al pueblo y al poder se dividieron aún más al recibir apoyos externos de personas que estaban a favor del bando sublevado⁴. En este caso, el bando fue respaldado por Adolf Hitler de Alemania y Benito Mussolini de Italia, debido a una simpatía ideológica en contra de la democracia, ya que compartían una ideología de dominio de las minorías, además de estar a favor de la dictadura. Pues bien, el fascismo tomaba mayor presencia, ya no sólo como ideología sino como un movimiento político de extrema derecha, que surgió en Italia, durante la Primera Guerra Mundial (1914-1918), hasta expandirse por todo Europa.

El fascismo está conformado por una pequeña burguesía que pretende instaurar su poder, destruyendo las organizaciones obreras. Por lo tanto, el principal objetivo del fascismo es “reducir al proletariado a un estado de apatía

⁴ En un artículo publicado en *Historia de España RSMP* se menciona que el bando sublevado estaba conformado por militares, civiles, monárquicos, falangistas, industriales, importantes terratenientes y la Iglesia Católica, quienes apoyaban el gobierno de Francisco Franco, cuyo fin era vencer a la República española. Es importante mencionar que el bando sublevado contó con el apoyo de países extranjeros: Alemania, Italia y Portugal; este apoyo le permitió a Franco convertirse en el Jefe de Estado de España (1936-1975).

completa y crear una red de instituciones que penetren profundamente en las masas, para obstaculizar toda cristalización independiente del proletariado” (Trotsky, 2019, p.77), es decir, la destrucción sistemática de organizaciones autónomas de las masas.

Durante las primeras semanas de la “guerra civil española”, entre julio y agosto de 1936, el bando franquista fue respaldado por gobiernos como el de Italia a través de armamento y municiones. Por el lado contrario, a pesar de que las democracias se mantuvieran neutrales ante el ataque, se contó con el amparo de la Unión Soviética, que, si bien no fue tan sofisticada y poderosa como la del ejército contrincante, ayudaron a la defensiva, además de los voluntarios enviados por varios países de la internacional comunista⁵.

El conflicto armado no solo afectó a los opositores, sino que toda la población se vio involucrada al ser reprimida, en este caso, los campesinos, además de obreros, maestros e intelectuales que representaban el laicismo republicano. Alemania, por su parte, facilitó las condiciones aéreas y marítimas para que el ejército franquista avanzara sin detenimientos, pues:

Una vez detectados los mercantes que transportaban material de guerra a los puertos del Levante español, en caso de que fuesen navíos de países neutrales se sobornaba a los capitanes para que radiasen sus datos y los buques pudiesen ser abordados por la marina de Franco, con base en Palma de Mallorca y Cádiz, que decomisaba su carga; si eran soviéticos, simplemente eran torpedeados. Para detectar el embarque de armas en puertos del sur de Francia, se dispuso de un yate en aparente estado de abandono en

⁵ Organización comunista internacional, fundada en Moscú en marzo de 1919, por iniciativa de Lenin y el Partido Comunista de Rusia (bolchevique), que agrupaba a los partidos comunistas de distintos países. (Colaboradores de los proyectos Wikimedia, 2004)

Montecarlo, desde el que se informaba a Palma del tráfico marítimo con el objetivo de que interceptasen los envíos (Losada, 2015, s.p).

El 18 de julio de 1936 el general Francisco Franco se enfrentó a los integrantes de la República. Esta vez de forma más efectiva y cercana al triunfo que cuando sucedió a manos del general Sanjurjo⁶, quien había fracasado meses antes (en agosto de 1931) contra el bando democrático. El general Franco se dirigió directo hacia Madrid; allí tuvo que hacer frente a las Brigadas Internacionales que claramente no estaban de acuerdo con sus imponentes de carácter fascista, por ello, fueron creadas como una forma de apoyo al gobierno republicano, integrada con milicias procedentes de varias partes del mundo.

El alzamiento nacional tiene lugar en Granada el 20 de julio; durante los primeros días del movimiento se produjeron numerosos ataques aéreos por parte de las fuerzas nacionales, ese mismo día es tomado el ayuntamiento granadino y se detiene en su despacho al alcalde socialista Manuel Fernández Montesinos⁷, marido de Concha García Lorca, que es inmediatamente destituido y llevado por los soldados.

La familia García Lorca se encontraba en la Huerta de San Vicente desde aquel día hasta el 9 de agosto, día en el que son invadidos en dicho lugar, son inspeccionados con intenciones poco claras, lo que causa miedo y desconfianza en la familia, en esta invasión, sacan a todos de la casa y los llevan al corral; son obligados a confesar el paradero de los hermanos de Gabriel Perea Ruiz, quienes fueron acusados falsamente de asesinar a Daniel

⁶ Encabezó una sublevación desde Sevilla, un golpe de Estado en toda regla, a pesar de ser fallido. El hecho al frustrado se conoce como "la Sanjurjada".

⁷ Cuñado de Federico García Lorca. Médico y político de España, quien también fungió como alcalde de Granada.

y José Linares, familiares del alcalde franquista; y al no conseguir localizarlos, golpearon a la familia, principalmente a Federico García Lorca, esto por su condición de poeta, izquierdista y homosexual, siendo víctima de ofensas físicas y morales. (Gibson, 1987).

A partir de aquel día, el autor español se sintió inseguro en la finca y buscó la ayuda de su amigo Luis Rosales, quien le permitió refugiarse en la plaza Trinidad de forma temporal, pero el día 16 de agosto fue detenido por el gobierno civil.

A lo largo del año de 1937, las milicias de Franco se desarrollaron y organizaron a tal punto que lograron metas cada vez más extensas e imponentes, por ejemplo, Málaga fue conquistada y derrotada el 8 de febrero, Bilbao, unos meses después (9 de julio); y la mayor parte de la cornisa Cantábrica cayó ante los nacionales en el mes de septiembre del mismo año. A finales de ese año, Cataluña se derrumbó a partir de que los franquistas rechazaran la contraofensiva republicana del Ebro. Por esta razón, la contienda quedó sentenciada con la clara muestra de la derrota de la República, concretada el 1 de abril de 1939. (Zaera, 2019)

1.2. Contexto intelectual durante la guerra civil española

Durante el conflicto de la guerra civil en España, el rubro cultural e intelectual se vio totalmente involucrado y en gran parte afectado por la serie de eventos desafortunados como fue el encarcelamiento del poeta Miguel Hernández Gilabert, ante el descontento de los gobernantes fascistas por la difusión del pensamiento de izquierda por varios integrantes del gremio

intelectual de la España del siglo XX, así como también el fusilamiento de García Lorca. Muchos de los de aquel tiempo tuvieron que optar por el exilio para evitar ser capturados y encarcelados o fusilados, como ya se había dado el caso, y otros tomaron parte con el lado franquista o derechista.

Tras el inevitable inicio de la guerra civil en 1936, dos grupos pequeños de eruditos jóvenes se distinguieron inevitablemente ante la situación social tras comprometerse hacia una de las dos posturas ante el conflicto. Los primeros se comprometen de forma directa o ideológica con el frentepopulismo y el segundo grupo, integrado por todos aquellos que se encontraban del lado de la subversión del general Franco.

Entre ellos se destacan los participantes del Partido Comunista y sus ordenaciones satélites. En el segundo grupo se encontraban los falangistas y los que se situaron en torno a la prensa y comunicaciones de carácter conservador. Aunque también existe un tercer grupo constituido por la mayor parte de los intelectuales que se mantuvieron neutrales ante el aprieto y optaron por mantenerse y no caer en un sector para evitar ser catalogados de uno u otro bando.

José Bergamín, Rafael Alberti, Miguel Hernández Gilabert y María Teresa León serán los más envueltos con el frentepopulismo. Entre los extranjeros, André Malraux y Pablo Neruda. Todos ellos con ideales comunistas o cercanos.

Algunos casos especiales como Pablo Picasso pertenecerán a uno de los grupos que, por algún aporte, dejaron entrever a qué lado de la guerra se inclinaban, en el caso del pintor, un cuadro de propaganda que representaba

el frentepopulismo y por el que cobraría una gran fama y remuneración al externar su visión a través del arte, el Guernica.

Otros intelectuales afines al Frente Popular fueron Emilio Prados, Manuel Altolaguirre, Gil Albert y María Zambrano, quien, a pesar de su vinculación con el grupo, tuvo que huir por un tiempo, acusada de ser presunta amiga de fascistas, obligándola así a refugiarse fuera del país (Pelayo, 2013, p. 28).

De entre los intelectuales falangistas se inmiscuyeron desde el principio algunos como Dionisio Ridruejo (director general de Propaganda), quien se vio ligado a jóvenes correligionarios, entre los que destacan: Luis Escobar, Laín García Calvo, Manuel García Vivancos, Gonzalo Torrente y Guillermo Tovar de Teresa. Sin embargo, al ver las consecuencias suscitadas por el régimen franquista, terminaron oponiéndose.

Un dato curioso sobre ese grupo de escritores es que la mayoría de los que estuvieron del lado del régimen, fueron silenciados al término del franquismo por su compromiso con la sublevación y todo lo que conllevaba el conflicto bélico que dejó a su paso a más de medio millón de muertos (Gibson, 1987), más los no contabilizados que fueron encontrados en los cientos de pozas y los que solo desaparecieron sin dejar rastro alguno.

Algunos de estos escritores fueron Rafael Sánchez Mazas y Agustín de Foxá, a quien se le fue negado un homenaje literario en el año 2009 por una concejala en Sevilla a causa de su compromiso falangista. Existen algunos otros casos como el de los amigos, Luis Rosales y Leopoldo Panero, o Manuel Machado, quienes tuvieron que soportar comentarios y ofensas a causa del

falangismo. En el caso de Manuel Machado, Jorge Luis Borges comentó al respecto: “No sabía que Manuel Machado tuviera un hermano” afirmando que pertenecer a un grupo no siempre es voluntario, ya que, en el caso de Manuel, este cargó con culpas ajenas.

Los intelectuales relacionados con el bando franquista fueron pocos y se les relacionó mayormente con el periódico ABC: Algunos de ellos fueron Julio Camba y José María Pemán, quien en ese momento se consideró muy importante.

Finalmente, Josep Pla⁸, quien combatió a favor de Francisco Franco; no pudo ser visto de buena forma por la gente y mucho menos por el Bando republicano, debido a su inclinación directa al franquismo y Francisco Cambó⁹. Contemporáneo, pero no formó parte de la conocida generación del 27¹⁰, pudo ser considerado como el escritor más distinguido de la lengua catalana, así como uno de los más aislados de la España del siglo pasado. Se le consideró como pragmático en sus ideales y formas de pensar, y notablemente apoyó el arribo de la República, razón por la que no se le miró bien desde el bando

⁸ Josep Pla i Cacadevall (1897-1981), fue un escritor y periodista español en lenguas catalana y español. Publicó crónicas periodísticas, artículos de opinión y reportajes de sociales de múltiples países; lo cual lo consagró como el prosista más importante de la literatura contemporánea.

⁹ Francisco Cambó y Batlle (1876-1947), fue una figura importante de la política española con ideología conservadora. Cofundador y líder de la Liga Regionalista (partido político español de ámbito catalán). Cambó justificó apoyar al bando franquista debido a su temor por una extrema izquierda, asegurando que el bando republicano era peor. Su apoyo no sólo fue ideológico sino también monetario, ya que financió con aportes considerables al bando sublevado.

¹⁰ Se llama ‘Generación del 27’ a un conjunto de escritores y poetas españoles del siglo XX, que surgió a partir de un homenaje realizado al escritor Luis de Góngora, organizado en 1927 por José María Romero Martínez. Posteriormente vino la ‘Generación del 36’, la cual surgió en España durante la Guerra Civil Española, movimiento literario encabezado por Alfonsa de la Torre, Ildefonso-Manuel Gil, José Hierro, Eusebio García Luengo, María Zambrano, entre otros.

nacional, esto como consecuencia de su vocación liberal y su cercanía con Cambó.

A partir de esto, la gran parte de los intelectuales que se exiliaron o se refugiaron, se mudaron a países como México, Francia, Argentina, Chile o Estados Unidos. Los exiliados que se encontraban entre el círculo intelectual de españoles, que destacaron en todo el mundo entre las distintas disciplinas del universo artístico o la ciencia fueron: Luis Buñuel, Rafael Alberti, o músicos como Manuel de Falla. Pero no solo fueron artistas los que lograron destacarse intelectualmente, sino que científicos como Carlos Bosch sobresalieron en materia intelectual, así como en educación o economía.

Aunado a esto, dentro del texto *México y la guerra civil española* (Herrero, 2005, p. 13), se enfatiza que en España surgió de inmediato un vacío intelectual en el que gobernaba el control y la censura, así como la falta de producción periodística confiable y publicaciones en las distintas editoriales. Todo esto, desde los estudios y escritos realizados por parte de la agencia de la Organización de las Naciones Unidas (ONU) para los refugiados. El poder y la autoridad se encontraban en manos del bando sublevado (bando nacional), que en su mayoría era conformado por idealistas conservadores y radicales, los cuales buscaban oprimir al bando republicano (bando leal); que se encontraba a favor de la democracia y proponía un Estado socialista.

El vacío intelectual no duró todo el periodo de guerra, sino que algunos activistas como Ernest Hemingway, George Orwell y la filósofa Simone Weil fueron atraídos a España, debido al conflicto que vivía el país como parte de un bando antifascista.

Emilio Sanz de Soto, profesor de la Universidad de New-York, expresó en *Le Monde Diplomatique*¹¹: “Este conflicto originó una sed irrepreensible de expresión literaria. La guerra de España se convirtió aún durante el conflicto mismo, en un tema novelesco en las principales literaturas occidentales” (Soto, 2013, párr. 3).

En cuanto a la generación del 27, algunos poetas como José Bergamín, Luis Cernuda, Vicente Aleixandre, Jorge Guillén, Dámaso Alonso y Corpus Barga dijeron estar a favor del bando republicano. Enrique Jardiel Poncela, escritor y dramaturgo, también se inclinó a favor del bando republicano; su muerte se vio cerca durante una checa¹², pero estos hechos, le dieron fuerza y valor para seguir escribiendo, de hecho, sus mejores obras fueron escritas durante el gobierno de Franco. Julián Marías Aguilera, ex miembro del Senado de España, también se inclinó por el bando republicano, fundó el Instituto de Humanidades de Madrid en compañía de Gasset y Ortega, e incluso formó parte del Consejo Nacional de Defensa (1939), dirigido por Segismundo Casado y José Miaja Menant.

Sin embargo, hubo otros poetas que se inclinaron a favor del bando sublevado, como fue el caso del poeta español Gerardo Diego Cendoya, Miguel Mihura y Antonio Lara de Gavián; estos dos últimos, fundaron “La ametralladora”, en la cual se vio involucrado como colaborador Álvaro De Laiglesia, que perteneció a la División Azul¹³.

¹¹ Le Monde Diplomatique es una revista de origen francés que realiza una publicación mensual donde realiza análisis y opiniones con bases sólidas sobre política, cultura y actualidad.

¹² Centro de detención, requisas y asesinatos durante la Guerra Civil Española.

¹³ Unión de voluntarios españoles contra la Unión Soviética. Este grupo fue la contribución de la España de Franco al ejército alemán de Hitler, durante la Segunda Guerra Mundial.

Aunque poco conocidos, hay otros integrantes que pertenecieron al bando sublevado, como es el caso de Ramiro Ledesma Ramos, Pedro Muñoz Seca, Víctor Pradera, Hinojosa del Duque, Julián Besteiro, Melquiades Álvarez, José Antonio Primo de Rivera o Blas Infante.

El “Guernica” de Picasso, la escritura de Federico García Lorca, así como novelas y películas de Ernest Hemingway y otros famosos como Malraux, tenían como tema principal todo lo relacionado en cuestiones sociales, culturales y de pensamiento sobre la guerra española, consideradas de alguna forma como creaciones que marcaban su atención hacia el conflicto bélico que se desarrollaba en España, “fueron manifestaciones de la conmoción moral que la propaganda comunista utilizó con tenacidad y maestría para crear la más odiosa imagen de la España nacional, y con ella, de la Iglesia Católica” (Herbert, 1963, p. 163).

Ricardo de la Cierva escribió en 1999, en *La victoria y el caos*,

Sobre Lorca se ha cebado de tal forma la propaganda de la izquierda cultural en la posguerra y en la transición, con la cooperación sospechosísima de grandes órganos de la derecha, y con tal sentido de la unilateralidad y la manipulación, que provocan la hartura de la opinión pública y el propio desdoro del poeta (Cierva, 1999, p. 358).

Estos hechos lamentables, las incontables muertes de ciudadanos españoles, que incluso nada tenían que ver con el conflicto político y bélico fueron el resultado de una lucha de intereses en la que incluso se le dio uso a esta mala fama para mostrar el poderío y la represión en ciertos grupos, lo que llevó a la guerra.

En *Los mitos de la represión en la guerra civil* se habla del papel crucial que tuvieron algunos intelectuales dentro de la guerra civil española:

La muerte de Federico García Lorca, desgraciada y lamentable como tantos otros asesinatos, ha servido para que se difundiera la idea de que el Frente Popular tuvo a su lado los primeros intelectuales de España y de todo el mundo mientras los sublevados no habrían contado con ningún apoyo relevante en el terreno de la cultura (Rubio, 2015, p. 283).

En este recuento de intelectuales involucrados o partícipes de la guerra, algunos pintores en movilización, se destacaron de forma nacional o en otros países, ya que no es solo el caso de “Guernica”, sino de muchas otras obras que mostraban la naturaleza del conflicto desde su visión. Picasso declaró que “[...] la pintura no está hecha para decorar las habitaciones. Es un instrumento de guerra ofensivo y defensivo contra el enemigo” (Mercier, 2017, párr. 2).

En el artículo *Revisionismo histórico de la Leyenda Negra antiespañola* José Manuel Rodríguez Pardo expresó “[...] nadie niega su asesinato, pero fue producto de una venganza personal, no de la aversión de los rebeldes a la figura del personaje” (Rodríguez, 2009, p.11).

Otros como Joan Miró, manifestaron una opinión clara en la que mostraban que la guerra era una oposición de dos fuerzas que el tiempo se encargaba de superar hacia el pueblo, además de que en esta contienda se mostraba también el potencial creativo del gremio humanista y artístico, lo que le dio a España un impulso que se vio reflejado en el resto del orbe.

1.3. Vida de Federico García Lorca

Bautizado como Federico del Sagrado Corazón de Jesús García Lorca, nació el 5 de junio de 1898. Creció en la demarcación de Fuente Vaqueros en Granada, en un ambiente familiar en el cual desde pequeño tuvo la oportunidad de acercarse a la literatura y las artes al crecer en una familia acaudalada. Desde que era adolescente sintió gran afinidad por la literatura, lo que lo llevaría a rodearse de personajes que tomarían un lugar importante en su círculo social y universitario; estudió derecho y filosofía en la universidad de Granada, y desde aquellos días se rodea de artistas como el pintor Manuel Ángeles y escritores como Melchor Fernández Almagro.

En 1918 aparece su primer libro *Impresiones y paisajes*, una colección de prosas poéticas, sobre su reacción ante la visita de varias ciudades en sus viajes hasta ese momento. En 1921 publicó su libro titulado *Libro de Poemas* y en el mes de noviembre del mismo año había terminado casi en su totalidad el *Poema del Cante Jondo*. Del mismo modo. Juan Ramón Jiménez incluyó en su revista *Índice* algunos poemas de García Lorca.

Es en otoño de 1923, cuando Salvador Dalí llega a la Residencia de Estudiantes y entabla amistad con él y también con el pintor Gregorio Prieto, además de Rafael Alberti. En 1929 viaja a Nueva York y a Cuba. Dos años después funda el grupo teatral universitario “La Barraca”, para acercar el teatro al pueblo, Lorca escribió tanto poesía como teatro, si bien en los últimos años se volcó más en este último género, participando no sólo en su creación sino también en la escenificación y el montaje. En sus primeros libros de poesía se muestra más bien modernista, siguiendo la estela de Antonio Machado, Rubén Darío y Salvador Rueda.

En cuanto a su labor teatral, Lorca emplea rasgos líricos, míticos y simbólicos, y recurre tanto a la canción popular como al estilo calderoniano¹⁴ o al teatro de títeres. En su teatro lo visual es tan importante como lo lingüístico, y predomina siempre el dramatismo. Respecto a la creación y labor teatral del poeta español, Federico García Lorca captó la imaginación de audiencias internacionales al recrear el mundo andaluz tradicional en sus obras. No obstante, experimentaba con modernas técnicas expresivas, y utilizaba una gran variedad de géneros: drama, comedia, tragedia, farsa, etc.

Los grandes temas que abordan sus obras son el amor, la muerte, el paso del tiempo, la opresión, la rebeldía y la fuerza del destino. En sus versos, García Lorca hace gran uso de símbolos: la luna, la sangre y el cuchillo; suponiendo así un lenguaje poético en el que se basaron las críticas para aplaudir sus creaciones puestas en escena a través de la tinta.

El 21 de enero de 1936 se publicó *Bodas de sangre*, que sería su última obra exitosa antes de su detención en la casa de los Rosales el 16 de julio. Esa tarde, un grupo de individuos se presenta en la casa de los Rosales con una orden para detener a Federico bajo el mandato de Ramón Ruíz Alonso (ex diputado en Cortes). La señora Rosales no tiene más remedio que acceder, pues no se encontraba ninguno de sus hijos en la casa y proceden entonces a llevarse al poeta, quien nervioso por la presencia de todos esos hombres accede temeroso y se va con ellos en un descapotable.

¹⁴ Pedro Calderón de la Barca (1600-1681). Escritor, dramaturgo y sacerdote español. Sus obras se caracterizan por hacer uso de un lenguaje solemne y de gran belleza en cuyas obras predomina la metáfora, la antítesis y la hipérbole.

La tragedia de la muerte de García Lorca ocurre un par de días más tarde, sin la posibilidad de un juicio y con una sustracción no autorizada del edificio del gobierno civil, en la madrugada del 18 de agosto ante la imposibilidad de Luis Rosales y la familia Lorca de poder sacarlo y brindarle seguridad, Lorca es trasladado a Viznar, donde en una vieja casona llamada “La Colonia”, es fusilado por un piquete de guardias de asalto.

Federico García Lorca fue uno de los principales exponentes de la poesía y dramaturgia mundial en el siglo pasado, ahora funge como un representante oficial de la literatura española, por tanto, es pertinente que sea mencionado y estudiado no solo desde su obra sino desde todo el aporte e influencia que dejó dentro y fuera del mundo literario.

1.4. La tragedia del fusilamiento.

La muerte de Federico García Lorca es una interrogante de la cual hoy día todavía se desconoce la respuesta, el fusilamiento del escritor español fue una más de las secuelas de la guerra civil en España., la profundidad e importancia del poeta y la repercusión social de su fusilamiento trascendió en ámbitos artísticos y sociales en todo el mundo, al respecto Castro (*Muerte en Granada: La tragedia de Federico García Lorca*, 1975) escribió “hay que amar esa tierra granadina para comprender la obra de García Lorca en su más profunda raíz, en su más íntima significación, en todo su popularismo [...]” (p. 189), palabras que se plasmaron en versos a más de diez años de la tragedia.

“Se le vio, caminando entre fusiles,
Por una calle larga,
Salir al campo frío,
Aún con estrellas, de la madrugada.
Mataron a Federico
Cuando la luz asomaba.
El pelotón de verdugos So
osó mirarle la cara”
(Machado, 1997).

La muerte de Federico García Lorca (Molina, 2015), fue otra de las historias truncadas puesto que no sólo se interrumpió su vida como persona sino su vida como escritor y con ello su obra literaria se vio limitada. En 1936, cuatro días antes de la sublevación militar, Lorca vuelve a su Granada natal. El día 20 de julio, la ciudad ya era falangista y los conocidos de Lorca le recomendaron que huyera, pero, tras el fusilamiento del alcalde (cuñado del poeta), buscó refugio en casa del también escritor Luis Rosales, de familia falangista (párr. 3)

Pero a pesar del apoyo de su amigo Luis Rosales, el gobierno civil apretaba de forma constante al paso de los días y la represión era mayor. Lorca fue difamado de ser delator para los rusos, así como de haber formado parte del equipo de secretariado del ministro en ese entonces, Fernando Ríos, además de su condición de liberal, como varias veces fue tachado al saberse su homosexualidad e idealismo en contra del fascismo.

La detención de Federico García Lorca, fue perpetrada el día 16 de agosto del año 1936, algo totalmente planeado en donde no había cabida para

las fallas (Casalla, 2023), se ordenó rodear toda una manzana para evitar cualquier intento de escape, e inclusive se colocaron hombres en los tejados para evitar la fuga de la víctima, además, Se dice que no fue cualquier persona quien acudió a la aprensión directa de Lorca en la casa de los Rosales, sino que el ex diputado de la Confederación Española de Derechas Autónomas (CEDA) Ramón Ruiz Alonso, quien iba acompañado de Juan Luis Trescastro, identificado como juerguista, así como de Luis García Alix, empleado de la Acción Popular en aquel momento.

Ante la resistencia de la señora Rosales y la ausencia de los varones en su casa (que no logran localizar por teléfono), Miguel Rosales, que en ese momento se encontraba de servicio en el cuartel de la Falange se entrevista con Ruiz Alonso, quien asegura que Federico García es delator de España y trabaja para los rusos, quien además, asegura; ha hecho más perjuicios con la pluma y la tinta que ajenos con la pistola; además de asegurar que él solo está cumpliendo de forma cabal con la orden de trasladarle ante el gobierno civil, donde declarará en su momento.

Después de haber sido capturado en la casa de los Rosales, y ante la imposibilidad de poder sacarlo del encierro obligado en el que se encontraba, la madrugada del 18 de agosto de 1936, el poeta español es sustraído de su celda, amenazado y golpeado, lo trasladaron a un huerto entre los olivos, donde fue fusilado junto a un par de hombres más: Dióscoro Galindo (maestro en pulianas) y un par de hombres más de los que se presume eran bandilleros anarquistas.

Federico fue tomado por sorpresa en la madrugada del 18 de agosto, para lo cual hay dos versiones al respecto: en la primera, se piensa que fue

llevado en el automóvil de Luis García Jiménez, bajo las órdenes del gobierno civil, posteriormente fue encerrado un par de noches para después ser trasladado a las afuera de “La Colonia” en Viznar y ser fusilado.

La segunda versión apunta que Federico fue trasladado hacia el “Camino del Arzobispo” en Fuente Grande, un antiguo manantial al que los árabes llamaban Aynadamar⁸ en el que hay un olivar como los que describe Lorca en sus poemas. Es en este paraje donde se encuentra aparentemente el cuerpo de Lorca junto a otros tres cuerpos, dos de ellos se presume que encabezaban la columna voluntaria de socorro con destino a Córdoba, es ahí donde los cuatro cuerpos reciben sepultura en fosas excavadas al pie de un olivo.

A pesar de todos los esfuerzos de Lorca por demostrar que no estaba interesado en la política y presumirse como un hombre de izquierda, tenía enemigos en la España de aquellos días que se encontraba contrariada. Castro, (1975) apunta en *Muerte en Granada* que, para algunas personas los versos de Lorca tenían ideas que no simpatizaban con los ideales del gobierno, además de causar molestias a los derechistas y otros grupos que estaban a favor del franquismo. Por eso precisamente no debió marcharse a Granada cuando se avecinaba la tormenta, esa fue su perdición ante una muerte tan injusta, trágica y tonta como la que encontró en su ciudad natal.

En julio de 1936, Lorca confiesa a Dámaso Alonso: “Yo nunca seré político, soy revolucionario, porque no hay un verdadero poeta que no sea revolucionario” (Biblioteca Nacional de Maestras y Maestros [BNM], 2021, párr. 4). Federico nunca titubeo sobre sus ideales y pensamientos, sabía bien quién era y lo que deseaba expresar, así como también era consciente de las consecuencias que esto producía.

El poeta español amaba la vida y también a los hombres que alzaban la voz para expresarse con libertad, su intelecto lo llevó a asumirse comunista debido a que él no estaba a favor de la opresión y violencia que ejercía el franquismo; Lorca aun amando a su España, prefirió ser llamado “rojo” o “leninista” y defender no sólo su palabra sino la de todos sus colegas, puesto que él no creía en fronteras políticas. Su grito de guerra fue tan fuerte que hoy en día podemos regocijarnos, a través de sus obras, de esa hermosa poesía que dejó impregnada en su narrativa.

Ahora bien, sin justificar de ninguna forma los hechos ocurridos a partir de la captura y hasta el fusilamiento; el poeta más grande de España se había ido con un final trágico y habría que cuestionarse quién respondería al porqué del fusilamiento injustificado, ya que Lorca fue una cifra más de los fallecidos a causa de la guerra civil española; manteniendo silenciado el tema de forma relativa desde la tragedia en Viznar. Hasta el momento, los hechos no están del todo claros, debido a que las versiones existentes carecen de testimonio. Una de las opiniones más difundidas asevera que fue el barranco de Viznar donde se recibieron de forma anónima las sepulturas de muchas personas que fueron ejecutadas.

1.5. Polémica en la prensa española

El fusilamiento del poeta y dramaturgo andaluz continúa siendo un misterio ante la sociedad española y el mundo, ya que a pesar de que se han realizado múltiples investigaciones a lo largo de los últimos 80 años, aún es desconocida la realidad de lo sucedido en aquellas últimas madrugadas del poeta del 16 al 18 de agosto de 1936, hasta que las fuerzas franquistas

decidieron darle fin a la vida de Federico junto a tres víctimas más con la justificación de supuestos delitos y faltas ante la dictadura de Franco.

Posiblemente, la verdad de estos hechos históricos no se logre encontrar en versiones y relatos recientes, ya que esto cuenta con bases e historias o breves textos de la época, esto, a pesar de las investigaciones. Hoy en día aún permanecen muchas incógnitas respecto a todo lo ocurrido en 1936, las víctimas del bando franquista y las consecuencias que esto ocasionó.

Uno de los textos más reveladores apareció en 1939, tres años después del fusilamiento del dramaturgo, en una revista editada en La Habana Cuba, a manos de exiliados republicanos, quienes huyeron hacia América ante el aislamiento franquista. El título del artículo causó revuelvo debido a lo contundente de su título: *Cómo murió García Lorca*, en este artículo se describen algunos de los aspectos más sobresalientes sobre aquella noche en la que ocurrió el fusilamiento de Lorca y los pormenores de las investigaciones realizadas posteriormente en España, así como datos relevantes acerca del tema.

En lo que respecta a la polémica desatada por el caso del fusilamiento de García Lorca, mucho se dio de qué hablar al respecto, ya que los informes no sólo no eran claros, sino que tenían variantes entre sí y eso los volvía poco confiables. Su detención, así como su desaparición en julio de 1936 no tuvieron explicación oficial alguna.

Días antes del fusilamiento de García Lorca, antes de que el dramaturgo saliera hacia Granada, declaró al rotativo madrileño *El Sol* que la caída de esta ciudad en manos de Isabel y Fernando en 1492 fue un momento terrible “Se perdieron una civilización admirable, poesía, astronomía, arquitectura y una

delicadeza única en el mundo, para dar paso a una ciudad pobre y acobardada; a una ‘tierra de chavico’ donde se agita actualmente la peor burguesía de España” (Villamil, 2004, p. 12-14).

La muerte de Federico García Lorca se dio a conocer casi de inmediato en Granada y esto actuó como un duro golpe, a pesar de que se evitó que esta fuera dada a conocer públicamente. Claramente, todos aquellos que estuvieron relacionados en los hechos mencionados hicieron burlas y ostentaciones sobre lo ocurrido en el fusilamiento, las cuales se esparcieron al pasar de los días entre todos aquellos que ocupaban zonas de los sublevados.

Ahora bien, en aspectos relacionados con la prensa, este acto tuvo un gran eco cuando se volvió una noticia oficial, debido a que el periódico *El Diario* lo dio a conocer de forma primigenia colocando en la cabeza de la nota “¿Ha sido asesinado García Lorca?” (Gibson, 1987). Lo que ocurrió después se consideró como una noticia importante tanto en el país como de forma internacional, es decir, que salió a la luz el rumor y también las opiniones encontradas en las que la sociedad pedía buscar el cuerpo y las informaciones justas y necesarias para contrastar la verdad sobre la vida y la muerte del Romancero Gitano.

Los rumores se convirtieron en sospechas y pruebas que salieron a la luz poco a poco de forma más fiable y clara, a pesar de que no hubo declaraciones oficiales al respecto, no se podía mentir más sobre lo que era evidente. El 10 de septiembre se publicó en el diario *La Provincia de Huelva* titulares en los que se culpaba al bando republicano “Ya se matan entre ellos” como una forma de emitir calumnias e infamias, “el ser correligionario de Azaña en política, en literatura y en... ¿cómo diríamos? Ah, sí: en sexualidad

vacilante” (Gibson, 1987), sin que esa rueda de difamaciones se detuviera en un corto periodo de tiempo, convirtiendo así el tema en algo mediático que parecía de opinión de todo aquel que quisiera emitirla.

El fusilamiento de García Lorca fue uno de los cargos y crímenes que más pesaron contra el régimen, tanto así que el mismo Franco tuvo que emitir declaraciones y opiniones sobre el tema ante el periódico mexicano *La Prensa* (1937), un año más tarde la ABC de Sevilla citó las palabras de aquella primera entrevista: “ese escritor murió mezclado con los revoltosos. Son los accidentes naturales de la guerra” (El Sol de México, 2021, párr. 3)

1.6. México y la guerra civil

La relación entre México y España tiene una extensa historia y tradición, las relaciones entre ambos países han sido discutidas y comentadas un sinnúmero de veces; sin embargo, se puede destacar y particularizar en el caso de la guerra civil y de qué forma México fue sobresaliente en este acto político y social.

Muchas de las relaciones y vínculos entre estas naciones han sido escritas por españoles exiliados como es el caso de Luis Miguel Díaz o Michael Kenny.

El gobierno de Lázaro Cárdenas prestó apoyo a España de forma deliberada en cuanto al apoyo a refugiados y exiliados, esto también fue la oportunidad para obtener una liberación y autonomía política y económica de España.

Pla Brugat (2006) explica que Mario Ojeda Revah, profesor e investigador de la UNAM pone de manifiesto en su Reseña de "México y la guerra civil española" la revuelta de las tropas franquistas ayudó a Cárdenas

a identificar a la derecha con el golpismo, la inconstitucionalidad, el atraso; además de definir la posición de México en el panorama internacional como el defensor de la legalidad, la justicia y la solidaridad (párr. 1-3).

No fue casual, por tanto, que Cárdenas firmará su más completa solidaridad con el gobierno de la República; además de todos los esfuerzos que estaban en su mano para apoyar con armas y pertrechos al gobierno legítimo de España; para así defender a la República española ante la Sociedad de Naciones en contra del Pacto de No Intervención impuesto por Francia y Gran Bretaña; además de abrir humanitariamente sus fronteras para que arribaran los refugiados españoles, quienes escapaban del conflicto; para así también negarse a dar como un hecho legítimo el régimen de Francisco Franco, manteniendo en consecuencia sus relaciones oficiales con el gobierno de la República en el exilio (Herrero, 2005, p. 13-15).

Respecto a la documentación que Ojeda Revah hizo al respecto sobre el papel de México ante la guerra civil española, en el cual se documentó cada una de las aseveraciones del pensamiento mexicano respecto a la guerra civil, el estudio de Ojeda pone en relieve la afinidad que algunos políticos revolucionarios tuvieron con el pensamiento y postura republicana; en la que aspectos como la reforma agraria y la justicia social sobresalen entre las principales preocupaciones de la sociedad civil.

La guerra civil tuvo una reacción inmediata en México, esto debido al controversial pensamiento, en el que la política mexicana también se vio relacionada al alzar la voz como en el caso del Partido Nacional Revolucionario que manifestó su simpatía y apoyo con el gobierno español ante la “deslealtad” de los militares, seguidos por el partido comunista mexicano y la confederación

de trabajadores de México que convocaron a mítines y manifestaciones en solidaridad con la república en España.

Por otra parte, el 15 de septiembre de 1936, en la ceremonia anual del grito de independencia en México, el presidente Cárdenas gritó ante toda la gente que celebraba en la conmemoración: ¡Viva la república española! Sorprendiendo a todo aquel presente y enviando armas hacia España el 19 de febrero de 1937, además de voluntarios para la guerra; el hecho fue tan observado y cubierto por la prensa que puso en aviso a los enemigos de la república, propiciando que el ejército franquista atacara la embarcación, así como a los voluntarios, quienes fueron aprehendidos y juzgados y pasados por las armas en el puerto de *El Ferrol* apunta (Revah, 2009, p. 123-128).

Pese al intento fallido de la entrega de armas y voluntarios enviada a España, Amalia Solórzano⁹ y Cárdenas tomaron la determinación de traer a México a 500 niños españoles afectados por la guerra, ya fueran huérfanos o víctimas.

Cuando por fin llegó la derrota de la república en 1939, la sociedad derechista en México recibió un evidente regocijo con la noticia, mostrando un notable agrado e influyendo en la prensa mexicana para que cambiase su postura ante el gobierno de Franco y lo reconociese como legítimo, además de apoyarlo; todo esto se convirtió en un conflicto entre los falangistas españoles y algunos sindicalistas mexicanos como la Confederación de Trabajadores de México (CTM), además de la participación y opiniones por parte del presidente Cárdenas que, de forma determinante prohibió el reconocimiento de cualquier persona miembro de la falange, además de la expulsión de algunos jerarcas. En ese mismo año comenzaron a llegar oleadas de refugiados españoles a quienes se dio una protección en México.

Un hecho aún más preocupante es que los españoles que ya residían en el país tiempo atrás recibieron con gran hostilidad y ofensa a los nuevos hispanos. Este fenómeno fue conocido como canibalismo entre los ciudadanos hispanos, en el que de forma despiadada la antigua población residente atacaba a la recién llegada. Todo este descontento por parte de la vieja escuela española en México y la derecha evidente entre la clase alta del país, fortalecieron la recién creación del Partido Acción Nacional (PAN), el cual se había formado como una alternativa cristiana y opositora al Partido de la Revolución Mexicana (PRM) creado por el presidente Lázaro Cárdenas, quien estaba a favor del obrero, campesino, popular y militar.

Capítulo 2. Ficcionalización y verosimilitud de la realidad melodramática

En este apartado se abordarán los aspectos más importantes en torno a los conceptos sobresalientes que referencian todo aquello relacionado con la ficción y verosimilitud de un texto literario, además del proceso de ficcionalización. Para ello se contextualizará a partir de los análisis teóricos que han retomado el tema.

Para entrar en materia, se requiere implementar una breve introducción de los conceptos abordados en el capítulo como: verosimilitud, factualidad, mimesis, autorreferencialidad, referencia y refiguración, ya que estos describen y explican en gran parte, la naturaleza de la investigación. Cabe aclarar que estos conceptos no son usados exclusivamente para el análisis de la literariedad, pero tienen una importancia considerable en la fenomenología hermenéutica y literaria.

2.1 Ficción

Distintas teorías defienden el concepto proponiendo que no se trata de un discurso fingido o inverosímil en cuanto al trato de personajes y hechos históricos, sino de un constructo pleno y auténtico dotado de elementos retóricos, y creativos en los que se colocan escenarios, por ello, si nos situamos en el discurso ficcional, este contiene acciones o añadiduras creadas que representan un discurso artificioso en el que se reproduce lo factual a través de la visión del sujeto creador y la cosmovisión discursiva de una

realidad que posee un nivel lingüístico que supera al cotidiano y contiene literariedad.

La literariedad es una propiedad que posee el lenguaje literario, es decir, se sitúa el lenguaje cotidiano y se le añaden tropos que constituyen esta formación artística doblemente articulada.

Así, la ficción en la literatura es la constitución o producto de una interpretación del mundo del sujeto creador, quien toma elementos de la realidad, para conformarlos en un discurso elaborado a través de un sociolecto, idiolecto y añade un discurso que representa a través de la ficción las ideas tomadas para convertirlas en una representación literaria a través de ideas verosímiles, constituyendo un segundo discurso como parte de un desdoblamiento del lenguaje a través de la obra teatral, como en el caso del presente análisis en *La muerte se va a Granada*, siendo esta obra melodramática un ejemplo en el que se conjunta la historia con la representación y el discurso lírico.

La acepción de ficción ligada a la literatura simboliza que las frases literarias no apuntan obligatoriamente a acciones reales. René Wellek asevera que “[...] en las obras más literarias, uno se refiere a un mundo de ficción, de imaginación. Las aserciones de una novela, de un poema o de una obra de teatro no son literalmente verdaderas; no son proposiciones lógicas. Y ahí está el rasgo distintivo de la literatura; esto es, la ficcionalidad” (Todorov, 1967, como se citó en Wellek, p. 359).

Al hablar del término ficcionalización, es preciso asociar lo relacionado con este concepto, la teoría literaria vincula el término ficción con el ámbito

discursivo y literario, sin embargo, este concepto también alude a la invención y la creación de algo que existe en la realidad, que disfraza con elementos verosímiles la concepción del mundo del autor plasmándolo a través de una resignificación a través del lenguaje literario. La discursividad de un texto se sobrepone al contexto, y el trabajo poético se añade al mundo creado por el autor en el que se incorpora la creación ficcional, que además está dotada de literariedad.

La ficcionalidad, como eje y centro de estudio se encuentran dentro de un universo en el que la problemática del texto literario, sus múltiples significados y entendidos permiten una segunda representación o refiguración de algo que tiene un referente real, además de añadir pensamientos reflexivos o sobre el devenir del mundo y su funcionar cotidiano. En este sentido, el discurso de Fernando del Paso en la obra melodramática impacta de forma lírica y literaria en lo dramático y contextual. Creando un modelo híbrido en el que ambas formas literarias se amalgaman.

Por ello, es pertinente argumentar que la interpretación de elementos históricos y situacionales contribuyen a la remitificación que parte de una formalidad teórica, pero trasgrede el argumento a través de influir en el lector y espectador, si se habla de la representación.

Al respecto, Tzvetan Todorov explica: “El arte es una imitación, diferente según el material que se utiliza; la literatura es imitación por el lenguaje, Específicamente, no es cualquier imitación, porque no se imitan las cosas reales sino las ficticias, que no necesitan haber existido” (Todorov, 1967, p. 354).

En *La muerte se va a Granada*, del Paso atribuye ciertas características al discurso donde se puede observar una crítica social al momento en el cual se centra la obra, es decir, la guerra civil marcó la historia de España y al retomar el tema y al personaje principal Federico García Lorca en un melodrama, el autor expresa a través del discurso, todo aquello que sucedía en aquel conflicto, de una forma en la que se aprecian los valores que debieron prevalecer, más allá de la violencia como forma de honrar a las víctimas de la conflagración.

Luis Rosales:

Lo que Mola predica: orden, paz y justicia,

¿No es lo que quiere España,

lo que el pueblo suplica?

¿Hasta cuándo, pregunto, hasta cuándo en
España

habrá monjas violadas, campanas silenciadas

y curas fusilados, imágenes de vírgenes,

apóstoles y santos degolladas por bárbaros?

(Del Paso, 2011, p.22).

Verosimilitud: en la teoría literaria, se usa principalmente para hablar, contar o explicar algo que sin ser real es creíble, para no perder credibilidad ante el lector. Al respecto, Daniel Tubau en *Las Paradojas del guionista* (2009) añade:

Cuando se escribe, lee o analiza un guion, se tiene muy en cuenta que la historia sea verosímil, que los personajes parezcan verosímiles y que los diálogos suenen verosímiles. Todo ha de ser verosímil, incluso los decorados o el vestuario: nadie se creería una película realista acerca de Julio César si el legendario general romano vistiese un kimono japonés...Pero ¿qué es lo que hace que algo resulte verosímil? La

respuesta inmediata es sencilla: «Una cosa es verosímil si parece real o verdadera (Tubau, 2009)

Si se habla de verosimilitud, es pertinente distinguir las especificaciones de este término, claramente la polisemia del texto literario brinda las herramientas para poder creer en lo que ahí se lee, es decir, la capacidad del autor para crear mundos ficticios en los que la referencialidad otorga la realidad necesaria.

Lo mencionado anteriormente, se relaciona directamente con las concepciones de mundo, ficción y verosimilitud. De forma que estos tres elementos participan directamente en el acto creador y se reconfiguran a través de la lectura interpretativa del lector, independientemente del tipo de texto, en la comedia, por ejemplo, este género tiene su propia conceptualización que se diferencia de la tragedia; donde la representación y el discurso lírico dentro del poema dramatizado influyen en el lector y espectador de una forma, según se suscite el acercamiento.

Este momento enriquece la experiencia con las diferencias y similitudes según sea el horizonte de expectativas del lector-espectador, ya que cada uno de ellos construye su experiencia e ideas a partir de un arsenal de figuras o tropos existentes dentro del discurso melodramático. En *La muerte se va a Granada*, esta experiencia se refuerza con discurso, si se sitúa en el punto de convergencia entre lo real y lo ficcional:

Plantear así el problema de lo verosímil exige la participación activa del lector. Tratamos aquí, en cierto modo, acerca de nuestro propio método; y cada uno de los textos que le son dedicados representa al mismo tiempo una muestra (aun cuando al estudiar el relato no se escribían relatos). El lector extraerá su información sobre lo verosímil no sólo de lo que se le dice, sino también de lo que no se le dice: de la manera misma en que están hechos estos estudios, de su propia

verosimilitud. Esta lectura deberá ser tanto más activa cuanto que los textos que siguen seducen por su verdad: lo propio de todo pensamiento nuevo es liberarse tanto como sea posible de lo verosímil; se podría incluso invertir esta ecuación y decir: se consideran nuevo y verdaderos los discursos cuyas leyes de verosimilitud no han sido aún percibidas. (Todorov, 1972, p. 178).

Por lo tanto, no se trata de decir la verdad, sino de crear efectos de realidad – verdad, es decir, lo verosímil tendrá que llenar los vacíos regidos por la correspondencia de la referencialidad y sus propias leyes.

Para ello también es importante definir conceptos que giran alrededor de este universo y que son partícipes en lo literario y la ficción.

La verosimilitud es el elemento creíble a la hora de hacer la confrontación entre lo verdadero y falso¹⁵.

Para que un discurso sea verosímil debe estar construido de una forma en la que la mentira práctica pueda ser considerada incluso como una verdad, es decir, que el lenguaje usado en la narrativa debe contener todo aquello que lo haga parecer creíble dentro la ficcionalidad literaria, no es relativa a un principio de estilización específico o concreto, sino que es compartida en muchas formas de literatura y creaciones literarias, es el caso de Gilad Elbom, profesor investigador de la universidad de Óregon, quien apuntó:

¹⁵ El mundo es todo lo que ocurre. El hecho, es la existencia de estados de cosas. El estado de cosas es una combinación de objetos (asuntos, cosas). Los objetos forman la sustancia del mundo. El lado subjetivo de la relación isomórfica entre lenguaje y mundo, entre proposición y hecho, lo representa el lenguaje. En él se encuentran los elementos correspondientes a las nociones de hecho, estado de cosas y objetos. Como el mundo es el conjunto de todos los hechos, el lenguaje consiste en la totalidad de las proposiciones (Karam, 2007, párr. 10)

La verosimilitud es la idea de que la literatura debería ser cierta a la realidad: la idea de que los elementos textuales –personajes, diálogo, contexto, imágenes— deberían ser creíbles, convincentes, auténticos, realistas...los personajes deben ser convincentes; las líneas de diálogo deben reflejar cómo habla la gente; personajes diferentes deberían hablar con estilos diferentes; las descripciones de lugares deben sonar sinceras; las imágenes literarias deben evocar pensamientos familiares, sensaciones, emociones, recuerdos; y demás (Gilad Elbom, 2023, sp.)

Factualidad: Es una característica de varios tipos de textos que va de la mano de la ficcionalidad por unificar la estructura del texto, para explicarlo más a fondo, factualidad refiere a un pacto ficcional, que contradice o finge refutar aspectos referenciales de la obra en la realidad, es decir, esta unión es un acuerdo en el que se acepta como verdad una serie de hechos que son ficcionales pero poseen elementos estructurales en el discurso narrativo o melodramático, como en el caso de la obra de estudio en el que el lector cree de forma comprometida la creación y discurso del narrador, al respecto, Fernández (2015) argumenta que “[...] el relato factual emplea la narración ulterior¹⁶ (es también aquí la más frecuente), anterior (relato profético o premonitorio) y simultánea o también intercalada”, como ejemplo claro se puede hablar del diario íntimo, que a su vez también se integra y relaciona con los textos de tipo autobiográfico. Como se muestra en esta idea:

¹⁶ Es cuando el narrador cuenta hechos ocurridos en el pasado para ejemplificar.

La factualidad de las narraciones predominantemente ficcionales se evidencia sobre todo en el enunciado o en factores propios del texto escrito, ya sea en la inclusión de elementos y situaciones históricas rastreables, o bien, de pensamientos profundamente ideológicos y propios del imaginario de época, que funcionan abiertamente en las obras. Pero esta factualidad también se evidencia en la enunciación: en la proyección política de la obra en su contexto, lo que descubre el funcionamiento de esta y de su autor en un plano que trasciende lo narrativo. (Ruíz, 2017, pág. 69)

Con lo cual, la factualidad permitirá vislumbrar el hecho ficcional dentro del discurso literario y así poder encontrar las similitudes o diferencias con los acontecimientos o historias reales, envolviéndolas dentro del contexto y de los elementos alrededor del suceso central que respalden el conjunto de ideas articuladas con la narración ulterior, relacionando este análisis a través de la factualidad con hechos históricos y biográficos del personaje histórico por el autor de la obra a estudiar, para la ficcionalización del nuevo personaje Federico García Lorca.

La factualidad consiste en asentar hechos, realidades, testimonios y lo verificable; “El relato factual nace, se desarrolla y termina siguiendo el hilo de unos hechos realmente acaecidos que forman su columna vertebral” (Alburquerque, 2015, p.3).

Es importante destacar la paratextualidad y la intertextualidad que enriquecen este género: la paratextualidad, dentro del discurso Delpasiano en *La muerte se va a Granada* actúa como un correlato propio de la factualidad del texto, de esta manera el autor le da mayor autenticidad al contenido. Por

otro lado, la intertextualidad se caracteriza por una influencia cultural y social, por ejemplo, Alburquerque explica sobre la intertextualidad y la relación que existe entre influencias y hechos sociales “[...] la intertextualidad nos alerta sobre las diferentes y variadas familias de relatos que dialogan entre sí, cuyas resonancias hablan de tradición e influencias culturales.” (Alburquerque, 2015, p.6), lo cual significa que los relatos interactúan entre sí, lo que alerta a la humanidad sobre las diversas familias de discursos y tipos de discursos que dialogan y construyen estructuras entre sí a través de resonancias que conllevan una tradición literaria e influencias culturales.

Mímesis: respecto al ejercicio de la imitación, Aristóteles llamó mimesis a la representación o imitación de la realidad a partir de pequeños colectivos sobre la cotidianidad, de la forma en que precisamente el arte interactúa con el contexto, pues no se trataba de escuetas duplicaciones de ideas o aterradoras multiplicaciones de imágenes sobre lo observable en la vida diaria, sino una producción de actos singulares que representaban una parte importante en el pensamiento y vida de los hombres. Como concepto primordial de *poiesis* y a la par, como un complemento al acto creador, semejante con la mimesis, como (principio) disposición preliminar (Aristóteles, 1993).

Bajo estas premisas, en la construcción del discurso artístico y la concreción en el texto literario, se incluyen elementos que lo distinguen de otros textos, en este caso, los más sobresalientes son el ritmo como la cadencia a través de la cual transcurre el poema dramatizado en el caso de *La muerte se va a Granada*. (Rigor Textual, 2020)

Autorreferencialidad: Este concepto no se encuentra meramente definido como muchos otros, sin embargo, alude a una de las particularidades de la literatura posmoderna, que es analizar y dar a conocer los elementos que integran un discurso, la historia y la teoría usada como sustento en la construcción de la obra teatral con una serie de disposiciones artificiosas que son creadas por el escritor. Se trata de desmontar el texto y a todo aquello que lo caracteriza, pero que en gran parte o ciertamente, en encontrar las respuestas de los enigmas que surgen mediante la lectura en sí mismo, es decir, que se debe remitir al propio texto para poder explicar el universo del que se habla.

Correferencialidad: el concepto teórico enfrenta al texto a un fenómeno que tendrá una segunda fuente de la que alimenta su construcción, el ejemplo más claro y cercano se encuentra en textos históricos relacionados a la biografía y vida de Federico García Lorca, en estos, el autor de la obra de estudio tomó elementos de la historia o realidad y a partir de ellos recreó un segundo universo dentro del discurso literario.

A través de estos conceptos, el discurso dramático de Fernando del Paso, se aborda de forma central aludiendo de inicio al término de ficción, con lo cual, el análisis adquiere sentido a través de las características que componen la obra *La muerte se va a Granada*. Estos, constatan la capacidad de la ficción a través de la creación autoral donde se define la línea de estudio y la importancia de la ficción dentro de la representación discursiva para describir todo aquello que existe dentro del mundo humano o lo que bien podría ser de una particular idea posible.

En el caso de la relación entre la ficción y la literatura, es tan existente y estrecha como Dante de la mano de Virgilio, sin embargo, la ficción va más allá y alcanza límites que exceden lo literario. Garrido (2009) comprende y expone una dualidad, cuya naturaleza depende del contexto: la creación discursiva y la literatura son diferentes resultados del proceso de duplicación y cada una sobrepone las fronteras de su realidad contextual con sus propios modos. Considerando que esta dualidad precede sus formas de realización, y el cruce de fronteras (ficción-realidad) puede concebirse como la característica principal del proceso de ficcionalización. El autor de la supuesta mentira debe ocultar la verdad detrás de las palabras, pero, de tal manera, la verdad debe estar potencialmente presente en la máscara que la disfraza (p. 841).

En las ficciones literarias, los mundos creados dentro de la propuesta discursiva se mezclan con el constructo ideológico del ente creador y, a pesar de ello, las diferencias entre estos mundos son aún reconocibles, debido a que los elementos más sobresalientes del discurso están puestos en un contexto que los desarticula y que une la barrera de lo verídico junto al texto, sin parecer necesariamente agresivo o no creíble.

El mundo posible frente al propuesto es una confrontación en la que desaparecen las fronteras de la realidad y el mundo creado a partir de los elementos que componen el hecho literario, esto requiere de agentes que vayan ligando la historia como los motivos, así como también la consolidación de un discurso que sea similar al real y contextual sin caer en lo fantástico o que no existe en el mundo real.

Para el caso específico de *La muerte se va a Granada*, la representación y construcción de esta obra se relaciona también de forma directa con una

conciencia histórica, que ciertamente requiere un buen uso y cuidado del modelo de mundo que se quiere representar, aunque es claro que las barreras estilísticas o de estilo se rompen completamente de lo tradicional debido a que la creación melodramática posee elementos históricos con una referencia real, además de que la lírica que se maneja en la obra es una imitación de la lírica del poeta Federico García Lorca, como parte de un homenaje en principio, pero también como un discurso ficcional verosímil de la escritura del autor español.

La mimesis de este poema dramatizado se concentra en los límites inherentes de la biografía del Romancero Gitano, que, a su vez, se constituye de tradición e hibridismo literario dentro del mismo espacio discursivo como parte de un rompimiento en el que las barreras de la realidad se bifurcan con la construcción melodramática e ideológica de Del paso, quien además incluye fragmentos y fundamentos históricos que le respaldan la versión resignificada del fusilamiento de Lorca.

El protagonista, actúa dentro de la obra con una nueva voz dotada por el autor, quien no lo encasilla con una personalidad definida, sino con una conciencia capaz de percibir de forma analítica lo que pasará, como si adelantara el desenlace en varias ocasiones en forma de presentimiento.

A través de estos fragmentos, es observable que la barrera entre verdad y mentira no se distingue de forma clara entre líneas, lo que vuelve mucho más interesante a los ojos del lector los actos de la intriga que de manera poética se involucra como un detective literario en la obra de Fernando del Paso.

Por lo tanto, tanto la mentira como la literatura contienen dos mundos: la del mito que incorpora ideas verosímiles y la verdad que está llena de mentiras. Por tanto, la ficción reúne la referencialidad anclada en la imaginación estilizada del creador. Por ello, cuando se trata de describir la ficcionalización, se presupone como un acto de superposición a la realidad donde la experiencia se enriquece al percibir las pistas o patrones entre sucesos que aparentemente son aleatorios pero que tienen un sustento de congruencia e ilación de hechos dentro del universo dramático, como un adelanto latente y constante de posibles resultados o desenlaces.

Para la teoría es importante explicar el principio de representación o creación de modelos e imágenes de lo representado en el discurso, ya que esto será el punto de partida del análisis, siendo la apofenia del lector, la experiencia expectante que constituirá una de las reacciones esperadas por el autor, según la intencionalidad de la obra melodramática y el estilo para mantener el suspenso y la atención del lector.

Si hoy en día las ficciones literarias no son culpadas por mentir, continúan siendo estigmatizadas y categorizadas como irreales, sin tomar en cuenta el papel vital que desempeñan en nuestra experiencia como lectores, aunque también los estudiosos reconocen la belleza y estilística del hecho literario en contraposición con el mundo cotidiano. No hay ningún mundo subyacente, pero en su sustitución, se crean nuevos mundos a partir de la experiencia y el conocimiento de hechos históricos, y todos estos existen y conviven al mismo tiempo y en el mismo espacio en un proceso que Goodman describe como “hechos desde la ficción”. Por lo tanto, las ficciones no son el lado no real de lo que sí lo es, sino que más bien, ambas son condiciones

inmersas en la producción de mundos, cuya realidad, en cambio, no ha de ser dudada¹⁷.

El doble significado o correferencialidad, connotación y denotación en literatura no es como tal la repetición de la dualidad existente en el discurso, tampoco es una representación de lo anterior, a pesar de que las descripciones contemporáneas se remitan directamente a las analogías creadas por el autor para poder vislumbrar el contraste entre el mundo real y el literario contraponiendo la barrera existente entre estos dos mundos, así como las diferencias o similitudes entre ellos.

Las narraciones realistas, como es el caso de *La muerte se va a Granada*, se centran en narrar hechos de ficción (artificiosos, imaginados o contruidos a partir de la vida de un personaje o de hechos históricos) que podrían haber ocurrido históricamente en la realidad: son hechos verosímiles, pero con diferencias entre la versión contada entre páginas y la versión oficial o conocida. Los personajes son presentados integrantes que forman parte de una realidad, así como los sitios o lugares de los que se habla, es decir, como si fuesen efectivamente existentes. Por esta razón, las descripciones son tan detalladas y brindan datos tan precisos que pueden emitir o hacer entender un efecto de realidad.

¹⁷ Locke (1991) denunció a las ficciones como “ideas fantásticas”, como si no correspondieran a ninguna realidad; no fue hasta cincuenta años después, que David Hume habló de “las ficciones de la mente”, que condicionan la forma en que organizamos nuestras experiencias. Pero Hume estaba principalmente preocupado de exponer las premisas cognitivas propuestas en la epistemología, y fue Kant quien inició un giro casi total, al concebir las categorías de la cognición como ficciones inventadas, que debían tomarse como si correspondieran a algo en la realidad (Iser, 2004).

En obras de Fernando del Paso, principalmente en las relacionadas con Novela Histórica, se describen lugares y personas de forma detallada y con tintes reales, sin embargo, a pesar de saber que se trata de algo ficcional, es difícil poder distinguir en ocasiones la barrera que separa lo real de lo literario. En su novela *José Trigo (1966)*, por ejemplo, se muestran mapas y se describen lugares de la Ciudad de México que realmente existen, y son pequeños detalles los que diferencian lo real de lo discursivo.

2.2 Ficción y mundos posibles

En la literatura, existen términos que permiten situar y clasificar estilos y tipos de discursos, los cuales, a su vez, se dividen en vertientes o movimientos que cuentan con ciertas características que los constituyen y permiten dilucidar géneros, tropos, corrientes, etc. Estos sirven para identificar la inmanencia con la cual se puede abordar el análisis de una obra en particular.

Expresiones como *modelo de mundo*, se han usado en repetidas ocasiones y diversas teorías para describir las características principales y en qué casos específicos puede encajar dentro de la construcción discursiva. El uso que se le ha dado al universo de los mundos posibles tiene diferencias entre lo que es usado como un modelo de mundo y la construcción de este, por ejemplo, la teoría de los mundos posibles sitúa al referente que tiene el texto fuera del mundo, y en el caso de un mundo posible se mantiene una referencia en el mundo como tal.

Greimas asegura en su *Semántica estructural (1976)* que los sistemas modales sirven para generar diversos mundos dentro de lo ficcional, según las funciones dentro del relato, las cuales obedecen características sintácticas, por

ejemplo, que también tienen una función dentro del esquema funcional y lógico del discurso, de forma que pueden conocerse e identificarse tanto en el mundo real como en el ficcional como si fuese una especie de híbrido.

En el caso de *La muerte se va a Granada* se puede identificar una hibridación de mundos en la que existe una convergencia en el marco histórico, dramático y ficcional. Sin embargo, algo que puede refutarse dentro del concepto de mundos posibles es que, aunque se trate de una hibridación, el modelo de mundos que se usa en el texto no es sino una forma amplia y conectada de varias posibilidades dentro de uno solo que contiene otros mundos en perspectivas subjetivas, de modo que, aunque hable desde distintas percepciones de lo que se vive en la realidad, la hibridación permite unir la ficcionalidad con la historia, como en el caso del fusilamiento de García Lorca, el cual tiene referencias en la realidad, pero dentro del poema dramatizado contiene un segundo momento post mortem, donde el autor tiene una especie de reconciliación y participación con la muerte en el acto final.

Este encuentro representa claramente la multiplicidad de mundos creada por Del paso, quien, a través del discurso, brinda herramientas que pueden ser analizadas teóricamente, de forma estilística y hermenéutica o interpretativa, lo que sugiere el uso de la semántica extensional por parte del autor como parte del constructo ficcional como un referente modelizado a partir del universo del que se habla a partir de un discurso ficcional recreado.

Lubomír Doležel, y Algirdas Julius Greimas son retomados en el análisis debido a que sus teorías se ajustan a los componentes esenciales de la narrativa en cuanto al análisis y respecto a sus postulados del acto creador, que, si bien no se enfocan en el texto dramático, sirven como una herramienta

de apoyo en cuanto al acto creador que encaja con la estructura del discurso del pasiano dentro de la obra. Por ello, es necesario enunciar los cinco nudos fundamentales que describen el tipo de modelo de mundo usado para modelizar el discurso. Según Fernández (2016).

Primer lugar	Todo discurso, desde el nivel oracional hasta el nivel del texto, manifiesta un modelo de mundo que tiene una capacidad mutable (cambiable) que lleva a los sujetos a realizar acciones y a representarse a sí mismos de un modo determinado.
Segundo lugar	La capacidad modelizadora de los modelos de mundo se basa en la composición silogística de los discursos, en tanto mecanismo transaccional entre el texto y el sujeto.
Tercer lugar	Todo modelo de mundo (o su negación en los textos atéticos) adquiere una forma distinta, de acuerdo a la modalidad semiótica a la que pertenezca un discurso
Cuarto lugar	En los textos “artísticos” es, en general, el “afepto” (neologismo proveniente de la unión de los términos “concepto” y “afecto”) el que produce el modelo de mundo.
Quinto lugar	En el acto de lectura es el mecanismo de la “reducción alegórica” el que permite pasar desde el mundo del texto al mundo o entorno del lector

Concretamente, en el caso de la dimensión semántica de una dicción lingüística, se puede considerar desde un doble punto de vista: el intencional, que relaciona directamente el sentido y la forma; y el extensional, que relaciona la forma en que el sujeto creador pretende ajustar ambos sentidos, pero las dos ayudan para poder realizar una distinción entre el mundo real y el mundo posible que se adapte a la funcionalidad del discurso, por ello se distinguen o desprenden desde aquí tres tipologías de modelo de mundo: el verdadero, el ficcional verosímil, y el ficcional no verosímil.

Mientras en el real o verdadero su funcionalidad se guía de forma objetiva con el mundo existente, en el ficcional verosímil las acepciones no son necesariamente objetivas pues escapan de esa primera realidad, aunque se base en ella para su construcción, y finalmente, en el ficcional no verosímil entran los modelos de mundo y mundos posibles, ambas como un catalizador de lo que puede ser o no cierto dependiendo del grado de ficcionalidad que se le quiera dar al texto, asimilando lo que también escapa de la referencia real.

2.3 Ficcionalidad en la literatura contemporánea

En la literatura contemporánea existe una discusión sobre el estatuto de ficcionalidad que contienen las obras al tratar de explicar los problemas de la lógica y la configuración del texto literario, por ejemplo, Umberto Eco dedicó algunos de sus estudios a tratar de explicar la forma en la que actúa la ficcionalidad en los mundos posibles, aunque no tuvo un respaldo homogéneo en cuanto a esta teoría, ya que es mayor la heterogeneidad entre lenguajes y pensamientos sobre la ficcionalidad.

Por ello, la utilidad por la teoría literaria actual centrada en la ficcionalidad, nace precisamente a partir de los cambios de paradigmas que sustituyen en gran parte la poética de lo que se pretende decir al lector con una integración de comunicación literaria cambiante que puede vislumbrarse a través de la hibridación y coadyuvancia de varios elementos dentro de la misma obra.

La obra literaria existe a partir de los hechos ficcionalizados que dotan al acontecimiento literario de un mayor suspenso o verosimilitud para así construir de forma sólida el discurso. La ficcionalización consiste en hacer uso de hechos reales, pero elaborados con la creatividad propia del hecho autoral, lo que evidentemente cambiará y mutará la realidad rebasando lo conocido de forma verídica, esto, de forma original y única actuando como la materia “real” o la referencialidad sobre la que se ha construido el texto.

En el caso de *La muerte se va a Granada*, el yo poético es quien cuenta la historia y organiza las acciones. Es importante distinguirlo del autor, que es el individuo real que escribe la obra literaria. En ella los personajes actúan como una entidad de ficción e interactúan en distintas direcciones dentro de la representación para consolidar la construcción del texto, también, dota de herramientas, al lector, a partir de su visión protagónica, para poder interpretar y comprender la intencionalidad del discurso.

Ahora bien, al hablar específicamente de un personaje ficcionalizado, se deben analizar y tomar en cuenta aquellos elementos sobresalientes que se encuentran alrededor del personaje histórico, estos van desde lo contextual hasta lo personal y autobiográfico. En el caso de Federico García Lorca, estos se vislumbran, como se vio en el primer capítulo, en el lugar en creció y vivió,

hasta el que se sabe que fue su fusilamiento, además de su influencia y obra como personaje histórico y literario.

Desde este punto de vista, la literatura representa la idea de mundos posibles en los que la comprensión y funcionalidad dependen directamente de que se origine un proceso de reajuste, mediante el cual, el discurso literario desenvuelve la función mimética, es decir, que el texto sirva y actúe como si fuera algo real e indudable a pesar de que no lo sea y de alguna forma sirva como imitación de la realidad. Ya que, al ser leída y valorada, se tomará en cuenta la proximidad y verosimilitud que tenga con la realidad del momento en el que se lee, además de valorar la forma en la que está escrito y todos los elementos que el lector pueda identificar en su entorno.

En este sentido, Fernando del Paso utiliza la historia para recrear el fusilamiento de Lorca a través de una elaboración discursiva poética y dramática, que será el medio preciso para darle un mayor énfasis a la ficcionalización, (esto porque se desconoce realmente lo que sucedió la madrugada en que fue asesinado y todo lo cercano a ello son meras especulaciones, por tanto, el autor toma esto como una oportunidad para contar una nueva versión en donde cada una de las palabras que son creíbles por el lector, aunque claramente esto requiere de un conocimiento e investigación previa sobre el lugar del que se habla al igual que las personas, pues, si hablamos de un personaje histórico, los detalles no solo recaen en la inventiva.

Respecto a la creación literaria y la concepción de mundos posibles en relación con el hecho histórico y el sustento literario a través del cual se construye la nueva idea de ficcionalización, Garrido argumenta “No hay nada

en nuestra común experiencia de la literatura que fundamente la idea de que lenguaje y acción en poesía y ficción son intrínsecamente menos lenguaje y menos ficción que en la experiencia ordinaria” (Garrido, 2009, p. 847).

Con ello, dependiendo de la configuración que se tenga en la creación literaria, se puede o no crear en el receptor una noción de verosimilitud que lo lleve a creer la historia aceptando las condiciones bajo las que el discurso está estructurado, además de mantener lo poético que se cuenta sin perder de vista el aspecto histórico, y de alguna forma, converger con el horizonte de percepción del espectador, es decir, con las experiencias y referencias que el lector o espectador posean del tema u obra.

Al respecto, Paul Ricoeur apunta:

Si lo verosímil no es más que la analogía de lo verdadero, ¿qué es, entonces, la ficción bajo el régimen de esta analogía sino la habilidad de un “hacer creer”, merced al cual el artificio es tomado como un testimonio auténtico sobre la realidad y sobre la vida? El arte de la ficción se manifiesta entonces como arte de la ilusión (Ricoeur, 1987, p. 32).

Retratar una visión del mundo que dista de la realidad al mismo tiempo que tampoco se asemeja no es cosa sencilla, sobre todo porque al dar un giro en el que el uso de la dramaturgia, sea además de creíble algo que infiera en el receptor desde una intencionalidad del autor creador requiere técnica y veracidad para argumentar y respaldar lo que se está plasmando en un texto u obra literaria. La estética del discurso dramático debe estar construida a partir de un conocimiento previo a la creación que represente en el universo ficcional una imitación sumamente realista que sugiera emociones que impacten en el receptor.

En *Lecciones de Retórica y Bellas Letras de Hugo Blair* se explica un panorama acerca de la idea de la tragedia moderna, en la que reniega de forma contundente de la forma aristotélica que se venía usando como algo correcto y bajo el cual regía la creación dramática, argumentando:

El primer requisito es que el poeta escoja una historia patética e interesante y que la conduzca de una manera natural y probable, porque la naturalidad y la probabilidad deben ser siempre la base de la tragedia. [...] Para aumentar la probabilidad, tan necesaria para el buen éxito de la tragedia, algunos críticos exigen que el asunto jamás sea enteramente de invención del poeta, sino que estribe en la historia verdadera o en hechos conocidos.

[...] Yo no contemplo que esto sea de mucha importancia. La experiencia prueba que un cuento fingido, bien manejado, ablanda el corazón tanto como una historia verdadera. Para conmovernos basta que los sucesos referidos sean tales que puedan haber acaecido en el curso ordinario de la vida (Munárriz, 2009:419).

Para lograr esto de forma auténtica y funcional, la tragedia debe contar con la capacidad de conmocionar al espectador e identificarlo con la historia a través de la exageración, la elevación de los caracteres y la curiosidad sobre lo que va a suceder, para ello el transcurso de la obra debe estar constituido como uno solo aunque tenga divisiones en su estructura interna teniendo así una coherencia interna que conlleve al interés e identificación verosímil del hecho que se cuenta en la narrativa de la tragedia.

2.4 Ficcionalización en el discurso histórico

La ficcionalización de la historia se presenta de forma constante en el discurso literario latinoamericano de las últimas décadas, por ejemplo, en el caso de la independencia o la revolución se crearon diversos textos o novelas en las que se describen los hechos de aquellos días en México y Latinoamérica, además de dotar este discurso de una nueva voz que refigura las versiones oficiales, como es el caso del *El martirio de Morelos* (novela de Vicente Leñero, 1981) y otros textos que describen la política e historia de figuras importantes en la historia del país.

Cuando se habla de discurso histórico, de inmediato se puede entender que se habla de un discurso historiográfico, o sea de los hechos que ocurrieron en un periodo particular, aunque también en este discurso se debe delimitar bien los hechos, personajes o movimientos que se van a describir para no caer fuera del contexto o que no se adecue de buena forma al discurso histórico-literario, aunque estas son solo algunas de las características que puede poseer el texto debido a que no hay una forma particular ni una narrativa específica con la cual pueda ser abordado, por ejemplo Barthes señala que “todo hecho histórico tiene una existencia tan solo lingüística, adquiriendo por medio del lenguaje “estatuto de verdad-realidad” es decir que cualquier suceso narrado por el historiador conforma un discurso revestido en sentido ideológico” (Barthes, 1987, p. 174).

La reescritura de la historia en la ficción refiere a hechos concretos que tienen un revestimiento que es posible leer en el discurso historiográfico, para lo cual el tejido dentro de la narrativa además de tener tintes históricos tienen un tratamiento literario en el cual se le da vida a personajes o hechos que se

narran de forma específica con una nueva perspectiva que permite vislumbrar la trascendencia de lo que se cuenta mediante un lenguaje literario o poético, así como recursos retóricos, lo que nos brinda un nuevo conocimiento que conduce lo comprobado históricamente a lo artístico.

En *Representación y ficción* (1981), Félix Martínez Bonati aborda algunas de las paradojas que se concentran en el esquema discursivo de las formas de representación, sobre todo cuando se trata de un discurso histórico y se presenta o existe una disparidad entre los tiempos (real y literario), explicar esta paradoja es difícil pues no siempre existe una coincidencia o una coherencia entre lo que se habla y lo que se representa a través de la escritura, sin embargo, hay amplios paralelos en la experiencia de dos cosas diferentes que hablan de lo mismo siendo algo meramente metalingüístico, ilustrando la diferencia entre el objeto representado y la imagen de la que se está haciendo uso para su representación.

Para poder diferenciar la información anterior y encontrar un consenso entre ambos conceptos se debe comprender y aclarar la complejidad del tema, por lo que, para lograr esto es vital hacer uso de otras teorías como la triple mimesis de Paul Ricoeur explicada en su libro *Tiempo y narración* (1985) resalta la importancia de comprender la ficción literaria que también hace uso de la historia, al principio se tiene la prefiguración que contempla el modelo del mundo o representación de lo real (la referencialidad), por consiguiente se tiene la configuración que incluye el mecanismo de *poiesis* y la actividad de creación en las diferentes formas narrativas y posteriormente la refiguración que se ajustará a la esfera en la que interviene la actividad receptora como actualización.

En ello también interviene el proceso de familiarización, entendido como un proceso de acercamiento gradual y singularización que refiere a discernir y vislumbrar una cosa de otra, en literatura estos conceptos obligan de cierta forma a situar una frontera que se vislumbra entre lo ficcional y no ficcional a partir de elementos de la historia que en el discurso es geográficamente variable por la permeabilidad entre la obra y el espectador.

Así entonces, la historia como ficción, refiere a una fórmula de creación literaria que conlleva riesgos y con la cual se podría incluso, introducir de un modo oculto la afirmación de que la Historia sea, en último análisis, un complemento del texto literario que encaja como pieza clave y sobre la cual se edifican las páginas de un discurso correferencial.

Desde una visión meramente analítica como lector, será difícil hacer una identificación de los elementos que corresponden a una historiografía, es decir, la que se puede comprobar a través de datos específicos. Pero a pesar de que no llegue ese punto de claridad e identificación, se puede explicar la conformación de ciertos elementos creativos que integran una visión subjetiva y personal como lector, pero que sirve para crear un análisis propio, generoso y que contenga una explicación bajo la lógica como lector, funcional y armoniosa.

Esto es lo que provoca el texto literario y lo que contribuye de cierta forma, a que los horizontes de expectativas enriquezcan el lenguaje y los recursos utilizados por el autor para enriquecer el conocimiento y la pluralidad del lenguaje y el entendimiento.

Ahora bien, para comprender estos elementos particulares del texto, hay que escapar un poco de la intención de solo leer e interpretar lo que contiene el texto literario, sino que hay que profundizar y poco a poco separar los distintos tiempos de los que se habla en la obra melodramática.

Por otro lado, al elegir los hechos en los que debe existir una coherencia para lograr un texto que lleve una cronología adecuada y datos ficcionales verosímiles hay que contar con un narrador omnisciente que brinde las respuestas a los enigmas, analepsis o prolepsis claras que no confundan al lector y una capacidad de transmisión de un lenguaje entendible, de cierta forma.

Entonces, si hablamos de refiguración sobre hechos comprobables, la tarea del escritor, historiador o autor no va de reconstruir hechos o corregir en todo caso lo sucedido con anterioridad para mejorar la versión, pues esa no es la tarea de conjuntar la historia con la literatura, sino lograr introducir en esta nueva versión todo aquello que hasta el momento se había dado por hecho y que no tenía discusión alguna.

Para esto, el creador o novelista que conjunta acontecimientos puede mantener un margen de los hechos reales y hacer uso de ellos solo como una referencia que ayude al nuevo mundo discursivo. Así como también hay textos en los que el novelista se dirige por un segundo camino en el que se entretajan los hechos históricos con una nueva historia que contar agregada a la versión oficial donde, la nueva versión de los hechos será la fuente inagotable de sentido entre la historia y la ficción.

En este caso y ante estos dos mundos que parecen desconocidos, se puede lograr una armonía en la instancia narradora que escrupulosamente conjuntará y logrará esa nueva versión con enigmas que rompen la barrera entre lo que realmente sucedió y lo que es producto de una ficcionalización.

Después de haber seleccionado los hechos que se van a usar dentro del discurso, hay otra barrera a la que se debe enfrentar el hacedor de discurso histórico-literario, definir y construir un narrador que se relacione dentro del texto solo lo necesario para no romper el hilo conductor para así darle congruencia a los hechos con los que se rige el discurso ficcional.

El narrador es la conciencia colectiva y la voz conductual que emplea sus cartas para entretener la historia al momento de la lectura y puede de una forma no explícita actuar como una voz del propio autor, ya que este es capaz de crear las entidades narrativas que más le convengan, dependiendo incluso del estilo de la entidad creativa.

La historia, y también la novela, buscan entre sí un tema en común que los haga converger, es decir, son de alguna manera complementarios en el discurso, además de que ambos contribuyen a implementar efectos de realidad y verosimilitud.

Al hablar de “personaje” el discurso literario implícito, en el objeto de estudio, es indivisible al texto. Este elemento estructural en particular, se entiende como entidad o persona dentro del universo literario, sujeto a sus deseos y conflictos según el papel que desarrolle dentro de la representación y sus efectos en los demás personajes.

En el caso del Federico García Lorca de *La muerte se va a Granada* existe una estrecha relación con los personajes, la historia y cultura del mundo actual: autobiografías, diarios, testimonios, entrevistas, que invaden el inmenso número de textos contemporáneos en busca de un sitio dentro de la identidad cultural de cada lugar, ya que en ocasiones relatan la vida, aunque tampoco es claro el límite entre la realidad y lo que podría ser su interpretación sobre las cosas y personas que le rodean.

Algunos teóricos de la dramaturgia moderna representan las aristas del personaje bajo las cuales se rige la teoría actual de creación y ficcionalización de personajes. Aunque también existe entre los teóricos una división de dos grupos que se anuncian ante la sociedad y el universo literario, en ello imprimen sus pensamientos y aseveraciones. Los que pertenecen al primer universo, en esencia defienden la identidad de los personajes a través de una trama histórica funcional que tiene una referencia directa, interesándose de forma inmediata en el desarrollo y actos del personaje dentro de la ficción, así como de las funciones que desempeña dentro de un papel social y psicológico que tiene un referente contextual, como si se tratase de una entidad real.

El segundo grupo de teóricos sostiene la mirada de sus estudios a partir de todos aquellos elementos estructurales identificables dentro de la narración, en este rubro encajan directamente los que se dedican a la dramaturgia y cine, estos manifiestan que minimizar a los personajes a un mero apoyo social viviente, es negar la funcionalidad ancestral del relato.

Pese a ello, el análisis de una obra no depende de una o varias teorías concretas, ya que cada género literario cuenta con elementos que lo distinguen entre los demás y no hay una forma específica de analizarlo sino varias que

pueden adecuarse. Podemos observar que la crítica moderna “[...] ha relegado el estudio del personaje a la periferia de su atención, en el mejor de los casos le ha dado su aprobación superficial y cortés, y normalmente lo ha considerado una abstracción descaminada y confusa...” (Harvey, 1990, 192).

En los análisis de la literatura dramática es frecuente hallar el concepto de “motor de la acción”, que refiere al protagonista de tal o cual obra en cuestión. Esto significa que su participación y voluntad en el discurso genera la acción, y en consecuencia el acontecimiento, este puede hacer girar la historia de un lugar o momento a otro, dependiendo de la intencionalidad de este motor; si bien, los conceptos no cambian, la idea sobre ellos se ajusta al contexto y cambios en la sociedad como parte de una reconstrucción de vida; en el nivel de la experiencia y también en la interpretación personal de hechos que rodean la vida del personaje y la identidad de la voz poética.

Esta última, actúa de forma doble, acuñada desde una distancia entre la temporalidad y la multiplicidad de tiempos dentro de la representación, para ello, en el texto existe un instante presente que es usado para cimentar el universo lírico dependiendo la intencionalidad del autor y de la forma en la que este quiera mostrar las acciones.

En este sentido, la voz poética del poema dramatizado, en análisis, guiará la oscilación que existe entre la referencia histórica y la deixis que se muestre en la obra, articulando así el hilo conductor de la nueva versión lírico-dramática como resultado de ambas, que en parte actúan casi de forma simultánea dentro de la obra literaria para poder tener una voz verosímil.

Para ello, *La muerte se va a Granada* adopta una forma definida en cuando a los acontecimientos del pasado y emplea la hibridación, pero se añade de forma que no parezca agresiva ni discordante, aunque depende directamente del enfoque de la voz poética según los acontecimientos, o en, este caso, de la exploración de estos desde la experiencia retórica.

El lector se encuentra, entonces, frente una hibridación que va desde los tiempos, las historias y las formas de imaginarse el suceso histórico, que, al entrar al mundo ficcional, deja a los hechos reales, supeditados a la subjetividad de la retórica del autor, sin que ello pueda ser sujeto de escrutinio.

Se desarrolla de esta manera ese contrato ficcional establecido entre el texto y el lector, en donde la identidad del autor o diálogo del personaje envía o remite, al que lee, al acontecimiento literario establecido en la referencialidad que describe hechos, lugares o documentos históricos reales y todo lo que se encuentra alrededor del personaje y su contexto.

De lo explicado hasta ahora, el lector debe inferir, tal y como sostiene Lejeune, que el personaje “dice la verdad de su vida, [...] cuando dice que la dice” (Loureiro, 1996, p. 34). Es decir, que en el caso del Federico García Lorca de *La muerte se va a Granada* no basta con que el autor cuente “la verdad!, sino que además debe ser veraz y objetivo para no perder de vista lo que se cuenta, según Tortosa; debido a que el autor crea una segunda verdad a través del discurso a partir de la cual la referencialidad conecta directamente con la verosimilitud del texto literario, si bien es subjetivo, cabe señalar que entre lo que se dice y lo que el lector comprende hay una línea delgada entre la realidad y el entendimiento, pero ambas concepciones están cargadas de ideas que para uno y el otro tienen un sustento real en la experiencia personal. Sin embargo, Pozuelo Yvancos (2001), apunta que la obra literaria dentro del

contrato jamás “es leída como ficción”. Es decir, lo esencial no es que sea o no ficción, sino que se perciba como una creación ficcional dentro de la historicidad y tradición recogida de la vida de un personaje que existió en la realidad y que se representa en un melodrama a través de la retórica refigurada de Fernando del Paso.

Así, el fenómeno hermenéutico, Hans-Georg Gadamer, propone la función del lenguaje a partir de una realidad cargada de significado en la que el texto habla por sí mismo del desvelamiento del sentido, a partir de las representaciones infinitas que aborda el texto literario de manera subjetiva, por esta razón, no es totalmente necesario adaptarse al método científico como tal, para realizar un análisis interpretativo pertinente, ya que los aspectos históricos y la tradición brindan herramientas cargadas de sentido que contribuyen a una comprensión más amplia.

Es así que el estudio de la literatura tiene distintos caminos de abordaje y análisis. Por ello, el intérprete devela a partir de la referencialidad incluida en diálogos, acotaciones y acciones contadas por los personajes.

Capítulo 3. Interpretación del poema dramatizado

El presente apartado abordará la interpretación del poema dramatizado *La muerte se va a Granada* a partir de las teorías de Hans Georg Gadamer y Paul Ricoeur, ambas proponen la interpretación de la palabra respetando su naturaleza. Es decir, que una de las finalidades del lenguaje en la literatura y el análisis literario es encontrar el sentido del texto respecto de su relación con el lector y, a su vez, del poema dramatizado como objeto de estudio de este trabajo. Debido a que la comprensión lectora en cuanto a la interpretación, surge a través de la dialéctica del

texto a través de una acción comunicativa textual. (Confrontación, crítica y hermenéutica de Mariflor Aguilar Rivero, Fontamara, 1988, México, D.F.)

Gadamer manifiesta en su postulado hermenéutico los términos: temporalidad e historicidad. Ambos conceptos dentro del campo interpretativo de la hermenéutica apelan a la pertinencia, al comprender la relación entre el ser y la tradición generada entre generaciones (referencialidad).

La temporalidad se encuentra directamente relacionada al contexto, en tanto que la historicidad se define a partir de la referencialidad como legado del ser humano; dentro del terreno de la comprensión, ambos factores son definitorios. Por un lado, se define la dimensión histórica y temporal de la comprensión hermenéutica, mientras se destaca la irreversibilidad del poema dramatizado que se desarrolla en una época definida como la guerra civil española en la que se generaron notables pérdidas como consecuencia del conflicto armado, siendo una de estas, el fusilamiento del poeta español Federico García Lorca.

El contexto histórico, antes mencionado, es desarrollado en la obra de estudio escrita por Fernando del Paso, en la cual la fusión de horizontes resulta como una fusión artística y ficcional que apunta a la refiguración hecha mito en el personaje de García Lorca. El poema dramatizado es una obra literaria híbrida en la que se acentúan aspectos sentimentales, es decir, que es la representación de aquello capaz de influir en el ánimo de los lectores, infundiendo afectos que recaen en emociones de dolor, tristeza y melancolía.

[...] concebido como literatura destinada a satisfacer las emociones primarias de las clases inferiores, aparece originariamente en Francia en el contexto histórico o social de la Revolución Francesa y se consolida en los años

siguientes impregnando el drama romántico de pretensiones artísticas más elevadas. Con Víctor Hugo el drama romántico llega hasta el escenario de la Comedia Francesa introduciendo en tan respetable recinto la representación melodramática de la realidad (Percival, 2022).

En el caso de *La muerte se va a Granada*, estos temas se acentúan en la injusta muerte del poeta español creado por Del Paso como protagonista. Cabe destacar que la poética Delpasiana surge por medio de una investigación profunda de los hechos ocurridos durante la guerra civil, para luego refigurar una versión poético-dramática basada en la tradición e historicidad.

Fernando del Paso toma parte de su experiencia y escritura para crear la refiguración de un acontecimiento histórico; al mimetizar con su estilo como si de la propia voz del poeta se tratase, del mismo modo acentúa la dramatización de los atroces actos de violencia contenidos en el poema dramatizado que aquí se analiza.

Para ahondar en lo esencial alrededor del análisis hermenéutico, es vital distinguir que esta teoría y e inmanencia estructural no se anteponen, sino que ambas representan un paralelismo que se devela de manera ligada.

La búsqueda del sentido es uno de los objetivos principales de la hermenéutica, es como si se buscara la raíz de un árbol que contiene distintos sentidos y que la conjunción de estos es lo que se encuentra debajo del argumento.

La esencia y sustancia del texto literario es claro, no se trata de encontrar un nuevo concepto de lo contenido dentro de una obra sino de reacomodar las piezas que develan el sentido hermenéutico; el propósito es enriquecer lo inmerso en la denotación del discurso a través de la connotación.

De igual manera, el uso de esta teoría responde directamente a varias preguntas que se hacen al texto a través de la lectura y su composición como: El Qué, Cómo y Quién expresa el acontecimiento. Por tal razón, al encontrar lo que está inmerso dentro del texto, se puede dilucidar la relación de elementos estructurales que lo constituyen y con ello elaborar una refiguración analítica a partir de la inmanencia del texto.

El texto literario posee una pluralidad de sentidos en los que la hermenéutica ofrece opciones a los investigadores, estos facilitan el análisis como proceso dialéctico en todo texto literario para concretar una comprensión adecuada dentro del círculo hermenéutico del exegeta como objeto de análisis y composición estructural que proporciona el texto. La hermenéutica se preocupa por la construcción y producción de sentido, es decir, la capacidad frástica; o sea, se enfoca en construir, organizar y dar al discurso, la capacidad de sentidos infinitos.

Respecto a los niveles en los que se concentra el análisis, conviene subrayar que esto depende en parte de la profundidad del sentido que se busque, es decir, se delimita un sistema a través del cual se realiza el análisis. Usualmente, estos estudios interpretativos realizan una división entre el nivel superficial y el nivel profundo, conocido como inmanente.

En el nivel inmanente se regula la organización de los elementos estructurales, así como la sucesión de hechos, estados y cambios como parte de las figuras y efectos que dotan de sentido al texto a nivel descriptivo.

Luego de identificar estos componentes, se procede al nivel profundo o inmanente, donde se realiza la búsqueda de condiciones internas de significado en cuanto al funcionamiento textual.

Es así que de acuerdo con J. Mateos (1982): “El *cómo* del sentido tendremos que construirlo al interior del texto”, al reconocer y describir los componentes inmanentes identificados en los actos y respectivas sucesiones de los mismos, así como con los personajes, es decir; en el entramado del desarrollo de un personaje se puede identificar que elementos lo componen y si este tiene un crecimiento, evolución o diferencias en los estados diversos que manifiesta dentro del argumento.

Respecto del enfoque estructural, este se despliega en torno al personaje principal de la obra de estudio, es decir, la refiguración mitificada de Federico García Lorca, así como las acciones que lo motivan y todo aquello que lo determina dentro del carácter de protagonista.

Es necesidad del presente análisis descomponer los elementos inmanentes líricos y dramáticos. Algunos de ellos, como la heterogeneidad y plurivocidad son importantes como parte de un conjunto de sistemas codificadores que pueden precisarse para establecer un orden, coherencia y jerarquía para sistematizarlos después de haberlos descrito.

En la obra *La muerte se va a Granada* tanto el cuadro I como el II presentan un valor general en el que los momentos y componentes obedecen directamente a criterios analíticos, por ejemplo:

Acto 1. Cuadro 1:

La escena se ubica en el interior de una estación de tren el 17 de julio de 1936, donde Federico García Lorca dormita junto a la ventana, viste un traje de dos piezas, camisa, corbata y sombrero de color blanco, y la única excepción son sus zapatos, que son de color blanco y negro.

Federico se pone pensativo y ve hacia afuera, imagina algunas voces y después de escuchar el ruido del tren, la escena se ve invadida por una luz blanca que se disipa en su encuentro con Ramón Ruiz Alonso que sigue el mismo camino.

“Federico se levanta... coge su maleta...camina hacia la salida. En cuanto sale, la silueta de un hombre, alto y robusto, que carga otra maleta, y que se supone es Ramón Ruiz Alonso... la escena se oscurece” (Del Paso, 2011, p.22).

La pregunta principal surge a partir de ¿Por qué sale atrás de él y siguiendo el mismo camino Ramón Ruíz Alonso (su asesino)? O, ¿Cuál es la relación del color blanco en las ropas, el tren y la forma en la que se narra el amanecer?

“Es de noche, pero a medida que transcurre la escena entra por la ventana la luz blanca del alba y después el resplandor rojo del sol” (Del Paso, 2011, p.19).

Las citas anteriores muestran una prolepsis en el transcurrir de la obra, en ellas la connotación al color rojo indica el derrame de sangre en el momento del fusilamiento del Romancero Gitano. A partir de ellas la inferencia del lector apuntará a una interpretación anticipada de la muerte del personaje a través de elementos connotados en la palabra sangre, esta se relaciona directamente con los semas pena, dolor y tristeza. El color rojo actúa como correlato, también, tiene una estrecha relación con el comunismo, puesto que se pensaba que Lorca era rojo o rojillo, un traidor que apoyaba al leninismo.

Al develar el sentido del color se puede comprender que hay funciones comunicativas dentro del texto que aluden directamente a la estrecha relación entre la víctima y el victimario, cumpliendo una función metalingüística desde ese primer momento hasta el desenlace de este encuentro, es decir, se cumple con una línea entre el protagonista y el antagonista en el que a través del drama se esboza la figura del héroe, que ha sido desvirtuada por un hecho trágico, sin embargo, esto enaltecerá aún más la mitificación del protagonista, entonces, gracias a la refiguración Ricoeurana, el personaje creado trascenderá y dejará de situarse sólo en líneas para ser engrandecido.

Acto 1. Cuadro 2:

Federico se encuentra en su casa “La Huerta de San Vicente”, vestido con la misma ropa acompañado de su madre Doña Vicenta, su hermana Concha y su padre Don Federico. En esa misma escena entra Luis Rosales (amigo de Federico), ambos se abrazan de forma efusiva.

Mantienen una conversación en la que muestran su preocupación por los recientes hechos en Madrid y las consecuencias de esto como asaltos,

desmanes, ametrallados, detenidos y torturados por la guardia. Todos ellos, incluyendo a una sirvienta de la huerta, manifiestan su preocupación por la vida de Federico ya que en Granada “se respira tu fama” a lo que Federico responde que eso será su sepultura siendo Granada la tumba oscura donde yacerá desde el momento en el que fue tachado de rojo (comunista).

Luis Rosales: (A Federico)
 Y además tu no mereces...
Federico: ...que a mí me tachen de rojo...
Concha: ¿Rojo tú, tú comunista?
Federico: ¡Comunista y leninista
 rojo, rojillo, ultrarrojo,
 hereje, traidor, blasfemo
 anarcosindicalista! (Del Paso, 2011, p.31)

El diálogo de la cita anterior hace la primera mención de Aynadamar, la fuente que contiene todas las lágrimas, elemento simbólico que ayudará a la refiguración mitificada del personaje.

En el mismo cuadro del poema dramatizado se realiza una crítica al contexto que se vivía en ese momento, en la que los García Lorca, externan pensamientos sobre las injusticias vividas a causa del franquismo, resaltan la parte cristiana en la que buscan refugio y consuelo pidiendo para que no suceda algún daño a los miembros de la familia. En este segundo cuadro, se puede observar los valores que poseen los personajes, desde un aspecto psicológico, social, ético, moral y religioso.

“... ya lo dije y lo reitero: será de Dios el deseo...” (*Ibídem*, p.25)

“Federico, lo que llamas
tú las fuerzas reaccionarias,
le darán la paz a España,
y el orden y la decencia
que tanto extraña y le faltan” (*Ibídem*, p.31)

“cuando mi sangre brote como fuente
de una herida asesina, con fulgores
que calcinen las manos criminales,
yo seré rojo, siendo transparente.”
(*Ibídem*, 2011, p.33)

El presente cuadro destaca la importancia y reconocimiento de Federico en España y otros países, así como el respaldo de su amigo Luis Rosales.

Luis Rosales: ...Quizás sea un poco tarde...Quiero decirle, padre: yo abro a Federico las puertas de mi casa. Siendo de la Falange un símbolo mi casa, dado nuestro prestigio, no hay en toda Granada un lugar más seguro que en el número uno de la calle de Angulo (*Ibídem*, 2011, p.41).

“...cuando mi sangre brote como fuente de una herida
asesina, con fulgores que calcinen las manos
criminales, yo seré rojo, siendo transparente.” (*Ibídem*,
2011, p.33).

Los colores contenidos en *La muerte se va a Granada* son elementos de la obra doblemente connotados en los versos, por ejemplo, en diálogos específicos fungen como representación de actos y pensamientos. El rojo, por

ejemplo, asociado a los espías y traidores de la patria, así como relacionado con la muerte del poeta. A lo que Federico responde que será rojo, siendo transparente por la seguridad de ser juzgado por sus ideologías, sin embargo, esto no hará que cambie de parecer. El humor del poeta acerca de la muerte dentro de este discurso es algo característico, puesto que claramente la guerra para los artistas e intelectuales era totalmente ideológica.

El color blanco no sólo denota el color de la vestimenta del poeta, sino que es símbolo de vida y del pensamiento pacífico de Federico. El color negro también es frecuente dentro del poema dramatizado, ya que, desde un inicio se hace presente fungiendo como señal de que la muerte asecha al poeta y protagonista del melodrama delpasiano.

Otro elemento estructural importante para el análisis hermenéutico es la métrica, que en el estudio de la versificación se encarga de la conformación rítmica de un contexto lingüístico estructurado en forma de poema. Dicho estudio comprende tres partes: poema, estrofa y verso. En la obra *La muerte se va a Granada*, prevalecen los endecasílabos, octosílabos y hexasílabos, mismos que aparecen en las obras de Federico García Lorca, como son *Poeta en Nueva York* (1930), *Bodas de Sangre* (1933) y *La casa de Bernarda Alba* (1936). Lo que significa que Fernando del Paso realizó un análisis lírico y literario de las obras escritas por el poeta español para lograr una representación acertada y creíble en cuestión ficcional, al mismo tiempo que realizó una investigación profunda sobre su vida personal y el contexto histórico en el cual vivió Lorca. El sujeto creador fue muy cuidadoso con la elaboración del poema dramatizado, debido a que logró que la voz del romancero gitano cobrara vida de manera en que los hechos representados tuvieran una acertada verosimilitud.

Acto 1. Cuadro 3:

Existe una correspondencia en rimas dentro de los cuadros, por ejemplo, cuartetos con rima **ABBA** o abrazada que se presenta de la siguiente forma:

La pálida ponzoña	A
que a sus labios aflora, como espuma	B
se vuelve nada: soplo de la bruma	B
consumida carroña	A

Cabe destacar que en el discurso hay otro tipo de rimas, por lo cual el sujeto creador nos muestra el dinamismo que puede emplear en él para imitar al romancero gitano, pero también escapa de las formas tradicionales sin perder el estilo de aquel tiempo.

Sexteto

Los ha de dar la tierra,	A
y tendrán de la tierra los olores	B
Nacerán en la sierra	A
y en el mar y los ríos, como flores,	B
y en cañadas y vegas rumorosas	C
crecerán como estrellas, como rosas...	C

Dentro del **acto 2**, se puede apreciar un soneto, cuyas características son: catorce versos en endecasílabos (11 sílabas), mismo que se divide en 2 cuartetos y 2 tercetos. La rima métrica en los dos cuartetos es fija: **ABBA / ABBA**, mientras que los dos tercetos es variable: **CDD / CEE**. En la mayoría de los versos hay **sinalefas**, en donde una palabra termina con vocal y la palabra siguiente inicia de la misma manera, esto hace que se cuente una sola sílaba. Mientras que en dos de los versos hay **hiato** (sexto y doceavo verso),

lo que significa una ausencia de sinalefa. Por otro lado, encontramos sinéresis en aquellas vocales que se unen dentro de la misma palabra, por ejemplo: fue, gracias, ciudad, tienes, miel, agua y Dios. La rima que poseen estos versos es consonante, puesto que las consonantes y vocales son idénticas a partir de la última vocal tónica. El soneto posee, también, encabalgamiento en el primero, séptimo, y noveno verso. Hay una pausa estrófica al final de cada estrofa, así como pausas versales (en donde no hay encabalgamiento). En el último verso se percibe una cesura, ya que termina con puntos suspensivos.

“Fue gracias a una pródiga fortuna **A 11** que tu nombre,
Granada, es una alhaja. **B 11**
y a frescura de rosas y de luna. **A 11**

Ciudad de almibarada tez moruna, **A 11**
tienes nombre de fruta, de sonaja. **B 11**

de agua en
Nombre que sabe a río y a tinaja, **B 11**
nombre de miel, que se cuaja **B 10+1 verso agudo**
el hondo corazón de una laguna. **A 11**

Pero hoy que Dios su ira soberana **C 11**
toda su inmensidad en ti descarga, **D 11**
en astillas de fruta ácida, amarga **D 11**

Oh Granada, tu nombre se desgrana: **C 11**
ya no en redondas sílabas preñadas, **E 11**
y sí en lágrimas rojas y aceradas... **E 11**

Asimismo, Del Paso usa tropos tal como lo hacía Lorca en la lírica cancioneril y el Barroco; una poesía caracterizada por su alta expresividad, frecuentes elipsis¹⁸ y un juego entre lo real e imaginario. Por lo tanto, se puede percibir un estilo propio del siglo XX, pero en específico del poeta Federico García Lorca, que tenía gusto especial por los elementos tradicionales, apoyados siempre en su naturaleza ideológica y con ello, dotar el poema dramatizado de mayor significado a su sentir y pensar en la obra de estudio.

3.2 Concepto de personaje.

En literatura se suele llamar personaje a una función dotada de voz y creada por el autor, este realiza acciones determinadas dentro del acontecimiento hermenéutico, así como en el texto literario.

[...] Cuando se habla de personajes literarios, si bien hay que pensar en seres humanos, simbólicos o sobrenaturales, es importante tomar en cuenta que el narrador será el que le dará cualidades y características a ese personaje. Esto significa que cada vez que vemos el retrato o dibujo de un personaje literario es, en realidad, la representación de éste, pues el personaje literario será moldeado y definido por el narrador, a través de la palabra escrita.

A partir de las reflexiones como resultado del análisis hermenéutico acerca de lo que representa la fenomenología, es pertinente destacar que Aristóteles argumenta “la poesía se dividió según los caracteres particulares en los que se imitaban las acciones de los nobles y también de los hombres de la más alta calidad, los más vulgares y también los inferiores” (Aristóteles, 1974, p.2).

¹⁸ Figura retórica en la cual se omiten ciertas palabras, pero se comprende el mensaje debido al contexto que lo acompaña.

Por esta razón, este último capítulo desglosa las particularidades de esta percepción y todo aquello que lo rodea en los distintos contextos y, además de ello, se desmontan los elementos en torno al personaje literario-dramático protagonista.

Carlos Castilla del Pino desarrolla la construcción del personaje en su libro *Teoría del personaje*, en el que se habla de la encarnación de determinadas virtudes a partir de elementos creados por el sujeto poético donde el individuo demuestra ciertas particularidades (actitudes, acciones, cambios o evoluciones) en las que mantiene rasgos definidos como un sello distintivo, de tal forma que lo condiciona directamente a representar un papel dentro de los hechos del poema dramatizado de análisis.

Todo personaje necesita su “espacio” un espacio virtual, en el que se constituye con “su público”, su contexto. Se puede hablar del hábitat del 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 (Castilla del Pino et al., 1989, p.27)

Esta teoría está basada en la idea de que la individualidad consiste en construirse como un ser unívoco que se comporta de forma clara y encaja en ciertos estándares que los otros le exigen; lo que reside en mostrar esa diferencia ante los demás como una forma de aprender a obtener una identidad propia en donde ésta actúa como un catalizador en la definición de rasgos definidos.

A pesar de que el contexto de la obra de Fernando del Paso está de cierta forma anclado a una realidad histórica, también nos brinda la oportunidad de observar el fenómeno en la realización ficcional, donde el personaje es un constructo dotado de identidad, pero no es un individuo real en un sentido estricto sino la suma de particularidades que conforman una figura literaria refigurada con características propias que lo distinguen.

A partir de lo anterior, el lector puede observar algunos rasgos particulares, así como la manera en la que la intervención del personaje en las acciones de la obra construye progresivamente una identidad mítica en función de su desempeño con respecto del acontecimiento que está representando y, por último, la referencia real o ficcional en el que ninguna de estas puede subsistir sin el espacio/tiempo sobre el que está escrito el discurso.

Por ello el espacio-tiempo dentro del discurso lírico-dramático hibridado, es el marco para el progreso de las labores, peripecias y hazañas de los personajes; en ellas, el lector vislumbrará el halo mítico con el que debe ser refigurado el personaje de García Lorca como un efecto en el sentido del poema dramatizado. Este se auxilia de los elementos sintácticos e, incluso, retóricos contenidos en la estrategia sintáctica con la que ha sido construido el protagonista, lo que le otorgará la refiguración mítica necesaria para conformar *La Muerte se va a Granada*.

Ahora bien, dando seguimiento a la idea de Pimentel, la autora propone estudiar el desarrollo y estructura del personaje de acuerdo con su

intersubjetividad¹⁹ y una conciencia ética en la que retoma la triple mimesis²⁰ del filósofo francés Paul Ricoeur (*La hermenéutica literaria, una vía para la interpretación*, 2010), para así darle un sentido a la estructura, símbolos, tiempos y composición del personaje, además de su participación en el poema dramatizado en primera instancia. Ricoeur nos habla acerca de la configuración que existe en una trama, donde esta “se entiende como la imitación de la acción humana a través de la creación poética, por lo que el autor asegura que antes de definir las características, es necesario reconocer el significado de la acción e indagar quienes son aquellos que la realizan” (Ricoeur, 2010, s.p).

Resulta imperante comprender la forma en la que se relacionan los agentes y los propósitos o motivos que lo llevan a actuar de cierta manera, para llegar a un punto específico de resultados esperados, según la intencionalidad del autor en cuanto al desarrollo de la identidad de nuestro personaje. Por lo que estos puntos particulares se relacionan directamente con un cierto tiempo, motivos, medios y fines que son usados dentro de la fábula para crear el entramado conceptual que compone a nuestro personaje principal dentro de la obra de estudio, Federico García Lorca.

Es importante recalcar la importancia de estudiar la forma en la que se concibe al personaje habiendo leído la obra, y si se observa que el individuo ficticio contiene referentes históricos o los tintes que lo diferencian dentro de la obra. El proceso de escritura conlleva entonces, un referido en la construcción

¹⁹ Se atribuye dicho concepto al psicólogo Colwyn Trevarthen a finales de 1960. haber acuñado. La intersubjetividad nos permite comprender la mente de otros, por medio del lenguaje, gestos, actos, etc.

²⁰ La mimesis hace referencia a un modo esencial del arte para representar o imitar la acción humana.

de la identidad ficcional, que puede ser mera imitación de lo ya conocido, o mostrar un contraste con la nueva versión del existente.

Cabe destacar que, en el caso de la segunda mimesis²¹ de Ricoeur, se puede analizar la configuración del mundo donde reside la existencia del personaje y la literariedad de la obra, así como el surgimiento del actor y las interacciones que este tiene con su alrededor y, que de alguna forma reconfiguran el carácter y las peripecias o situaciones que lo amenazan para consolidar su identidad. En la tercera mimesis, nos encontraremos con la intersección del mundo del texto al mundo específico del lector analítico.

Asimismo, la identidad de los personajes es cambiante porque, por medio de la configuración, se relacionan la concordancia y la discordancia en donde las acciones nos introducen en la contingencia que será el punto de rompimiento de las expectativas iniciales o los referentes históricos; esta también formará parte del nuevo discurso que llevará un referente anterior, y poseerá una segunda comprensión transmutada o transfigurada a partir del discurso analizado, como una mera necesidad de tener una idea más completa del contraste entre la realidad y la ficción.

3.3 El texto literario-dramático

Literatura y drama se relacionan de forma indudable, una depende de la otra. Ambas son la representación de una síntesis del lenguaje; la narración dramática es un momento en el que las letras cobran vida y mediante actores que representan lo escrito se desprende otra vertiente: la representación dramática.

²¹ La segunda mimesis se refiere a la configuración de los elementos del mundo.

El origen del teatro viene de la mano de las fuentes históricas en la antigua Grecia, donde propiamente comenzaron a interpretarse historias sobre un escenario en el que se contaban las hazañas de los grandes héroes, mediante cantos y escenificaciones de actos heroicos, también se contaban las tragedias y comedias que iban acompañadas de música incidental en las que algunas líneas eran cantadas más que escenificadas. (UNAM, 2021, pág. 23)

Por otra parte, grandes obras de la literatura universal como *La Ilíada* surgieron a partir de cantos y rapsodas. Anteriormente la forma más popular de dar a conocer las historias en los pueblos era mediante la tradición oral como parte de las prácticas y cultos o encarnaciones de lo memorable. Esto dependía directamente de los aedos e intérpretes como una forma de salvaguardar las historias ancestrales que respaldan la tradición de los pueblos.

De la misma forma, se puede señalar que no fue hasta el auge del mundo románico cuando se dio la separación entre la música, el teatro y la literatura. Por un lado, literatura y teatro seguían siendo dos elementos que iban de la mano hasta el siglo XVII, cuando surgió la ilustración y una parte de la sociedad era capaz de leer sin tener que requerir precisamente de la representación dramática. En aquel momento la escritura de novelas comenzó a tomar fuerza y estas no tenían la necesidad de ser cantadas o dramatizadas.

Si bien, tanto el drama como la literatura son actos comunicativos que pretenden informar algo, estas actúan desde distintos niveles emisores y receptores.

Respecto a la obra dramática, esto se refleja en el pasar de los acontecimientos que desencadenan el fusilamiento de Federico García Lorca en Viznar.

Meyerhold señaló en la *Biomecánica y el Teatro de la convención consciente* (2021), que lo que él denominó “teatro de la convención” presupone un cuarto creador que traspasaba la barrera entre el autor, el director y el actor, debido a que estas alusiones debían ser completadas por el espectador de forma creadora, es decir en el acto imaginativo, a lo que Roland Barthes respondió añadiendo que “el teatro actúa como una máquina cibernética que se activa en el momento en el que el telón sube y tiene espectadores presentes que generan una opinión sobre lo presenciado en la escenificación dramática”. (1983, p. 309-310).

De igual manera, cabe señalar que no es suficiente con examinar la comunicación dentro del hecho teatral como un escueto juego de instigación que recibe una réplica entre un actor y un oyente, ya que conforme a los distintos tipos y niveles de comunicación, se debe destacar la convención que es fundamental dentro de expresión dentro de la obra dramática; por lo que, la convención entre el actor y el asistente, lector o espectador debe ser considerada a partir de un mundo dramático y un cronotopo definido en el que se comparte un tono, matices estilísticos y una construcción activa del significado en el hecho escénico.

Para ello, al tomar 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, debe existir una convención entre las partes que la conforman y las características que posee. Por ello, hacer una

distinción a partir de las divisiones que la conforman es imperante para comprender la estructura del discurso en los distintos planos, como son:

1. El plano del contenido: Aquí reside el tema de la obra, la historia, el argumento, el discurso y la estructura.
2. Plano de la expresión: Se observa la concreción de lo anterior y se plasma la trama, los motivos, la enunciación, el discurso dramático, diálogos y didascalias.

En sí, el texto dramático frente a otros de un género distinto, es ya una hibridación en sí, debido a la conjunción de elementos, primero, líricos y, luego, que estos necesitaran de la representación. En el caso la obra que hoy se analiza, el lector se enfrenta a un acto antitético que se representa en los conflictos de las fuerzas antagónicas de los personajes quienes, a través de la búsqueda de metas y sentidos, defienden los deseos como argumentos fundamentales para sus necesidades, por lo que la separación de las escenas irá aumentando la urgencia por alcanzar la meta. Además, de lo anterior, las peripecias destacarán que la hazaña lograda es importante y ello es lo que le da mérito, así como también puede terminar en una tragedia en la que no fue suficiente el intento en la hazaña heroica, debido a que las fuerzas más allá de lo humano y lo sobrenatural se imponen ante un escenario que no muestra oportunidad de triunfo.

3.4 Composición de la obra dramática

Toda composición que es considerada como drama tiene antecedentes y fuentes que le dan ciertas particularidades como cuadros, actos, acotaciones y la propia configuración de los personajes y su actuar que los distinguen de

otros textos, estas herramientas son dotadas por el sujeto creador, que tiene un impulso que lo lleva a crear y configurar un mundo posible dentro del discurso dramático, en este caso, la primera mimesis.

Lo que lleva al creador a la referencialidad como clave para que, desde su génesis, los recursos se concentren en los elementos estructurales necesarios dentro del universo literario como los: motivos, los personajes y tipos de personajes, además de una visión del mundo que es ocupada para la creación del universo ficcional. *Las coéforas de Esquilo, Edipo Rey, La Celestina* y muchos otros textos, historias o mitos pueden servir como el referente en el cual se retoma una tradición para poder analizar su composición, además de dotar de una innovación al tener el conocimiento adquirido de una primera versión.

Las similitudes por el espacio-tiempo y el contexto o las diferencias actúan como un catalizador dentro del argumento, ya que serán los conocimientos referenciales que permiten, al sujeto creador, incluir elementos en la obra para manifestar o dar a conocer al lector lo que se pretende en la creación literaria a través de esta disciplina empírica.

Esta disciplina se despliega luego de las otras grandes doctrinas de los estudios literarios, a saber, la crítica literaria, la teoría de la literatura y la historia literaria; de ahí que se afirme que “[...] la literatura comparada en último término viene a aportar la ratificación de las conclusiones que las otras tres ramas de la Ciencia literaria nos proporcionan” (Villanueva, 1994, como se citó en Aranda, 2010, párr. 1).

En La Muerte se va a Granada el lenguaje se articula de manera polisémica. Siendo esta la premisa con la cual se comprende que, al realizar, el lector, la configuración analítica, no pierde la esencia y coherencia de procesos los

verbales que interactúan a manera de sistemas productivos (el texto lo es) para realizar un acercamiento a la problemática de interés y así, elaborar un subsistema de análisis y entendimientos de la lengua.

La interpretación hermenéutica se basa en estos actos exegéticos, debido a que una de sus primicias se basa en omitir prejuicios y juicios de valor. Si esta ciencia deja atrás los prejuicios personales basados en las experiencias o el pasado, durante el encuentro con el texto dramático, el espectador debe dejarse influir y tomar los nuevos juicios que presenta el melodrama para acercarse a lo que en términos hermenéuticos y filosóficos sería *La cosa en sí*. Lo que se convierte en un círculo hermenéutico en el que conviven tres elementos: **prefiguración, interpretación o figuración y refiguración**. Procesos constantes que simulan al uróboros casi de forma poética en el sentido de que será todo el tiempo fluido en forma circular hasta el infinito a través del lenguaje, ya que este es el canal comunicativo que permite la convivencia.

Dentro del poema dramatizado de *La Muerte se va a Granada* se observa una armonía de la tradición con la historia y un presente poético y dramático creado por Del Paso.

Es decir, existió un Federico García Lorca que vivió en Granada y murió fusilado en el camino a Viznar, existió un entendimiento de la vida del Romancero Gitano investigada y comprendida por Fernando del Paso, quien tomó ambos elementos para convertirlos en un melodrama que contó una versión refigurada de hechos que ocurrieron en el pasado. Lo que abre la ventana del entendimiento de todo aquel que se interese en el trasfondo del texto que se analiza en este trabajo de investigación.

La construcción, el tiempo y la imitación del arte Lorquiano por Del Paso refleja una concreción de conocimientos reunidos en el homenaje al protagonista de la vida real y enaltece la figura naciente en el poema dramatizado.

Ahora bien, gracias a la unión de estos elementos en el texto dramático, el lector observará en el uso y aplicación de los elementos estructurales e, incluso, referenciales para lograr la creación del poeta “real” y separarlo del poeta de la obra de Del Paso. En el caso del poema dramatizado, que hoy se estudia, el uso de los colores, crea un nuevo sistema a partir de su uso, por ejemplo: el verde era un color importante en su vida y escritura como en sus poemas, y el color blanco forma parte de su pureza como fue plasmado por el sujeto creador del drama.

Los colores se perciben como herramientas que constituyen una concreción semántica elaborada en cadenas enunciativas dentro del discurso dramático. Las coloraciones dentro del universo literario corresponden a un sistema de codificación que el autor usa como elemento de construcción con los se revalúan las unidades de sentido en cuanto a la construcción dramática, como una consecuencia de un subsistema denotativo.

En cuanto al acercamiento interpretativo, a esta obra híbrida, a través de la hermenéutica, puede dar primicia al estudio los elementos que constituyen una nueva propuesta literaria que trasciende al discurso y lo lleva a la representación a través de la fusión de horizontes.

Esto, claramente puede servir de apoyo al análisis, aunque principalmente la profundización a través de la hermenéutica, nos permitirá identificar cada uno de los elementos, y la refiguración de un hecho trágico

como el fusilamiento de García Lorca, así como del mismo personaje y los hechos históricos como el caso de la guerra civil española.

3.5 Partes de la obra dramática

Sinopsis

Esta puede definirse como un epítome de la obra o discurso, donde se debe respetar el estilo, forma y fondo de la obra original para no desviar el significado de la misma, de forma que el analista pueda reconocer las técnicas de creación del autor para respetar la intención comunicativa. La base para redactar una sinopsis es asentarnos en la pregunta, ¿Qué sucede en la obra? Con ello, se podrán resaltar los elementos principales que constituyen el discurso y el estilo del autor.

Entonces, en la sinopsis de la obra *La muerte se va a Granada*, al estallar la guerra civil española, el protagonista Federico García Lorca se muestra preocupado por su libertad, debido a que sus ideologías y preferencias sexuales iban en contra del régimen franquista y muchos de sus amigos y colegas habían sido capturados y desaparecidos. Al enterarse que su cuñado Manuel Fernández Montesinos había sido capturado, se ve en la necesidad de refugiarse en la casa de sus amigos Rosales, quienes tenían afinidades con los falangistas, sin embargo, éste no fue un impedimento para que lo detuvieran milicias y guardias. (Cotta, 2015)

El poeta, sabiendo aun lo que le esperaba, nunca renunció a sus ideales, al contrario, se mantuvo firme hasta el último instante. Posterior al arresto, fue fusilado sin previo aviso en Granada, camino de Viznar a Alfacar. Fueron “tres disparos” lo que mataron al poeta y dramaturgo García Lorca:

masón, socialisteninista y prácticas de homosexualismo...ninguna de esas acusaciones fueron ciertas; pero su pensamiento intelectual, libertador y revolucionario lo llevaron a la muerte. (Carion, 2021)

Argumento

Es el tema o asunto de la cual trata la obra de estudio, la obra autobiográfica, literaria o que contenga literaturidad, en pocas palabras es el sumario de la narración en la que, a través de pocas oraciones o palabras se explica el tema central en el discurso, responde a la pregunta ¿De qué se trata la obra?

La obra *La Muerte se va a Granada* trata de los días previos a la detención y fusilamiento del escritor español Federico García Lorca. Desde el inicio de la obra, se muestra a un poeta que teme por su libertad tras los levantamientos producidos por la guerra civil española. El argumento va acompañado no sólo de historia sino también de poesía y tropos, mismos que cumplen con el estilo propio del poeta granadino.

Análisis de la Acciones en *La muerte se va a Granada*

Para conocer más a fondo la forma en la que está construida la obra a analizar, se deben tomar en cuenta los picos principales que actúan como catalizadores de acciones o cambios dentro del espacio dramático, es decir, que en la obra dramática del análisis de Fernando del Paso se hará un recuento de los puntos a considerar a continuación, según señala Federico Fernández Díez en *Arte y Técnica del Guion* (1998): “Antecedentes: de acción y de carácter, situación inicial o punto de partida para el desarrollo de la historia”

Federico García Lorca se encuentra caminando dentro de su casa, en compañía de su familia, diciendo aparentes “disparates” acerca de su próxima captura. De manera poética y graciosa expresa su miedo ante el bando sublevado, pero también habla de sus convicciones, defiende su libertad de pensamiento y muestra apoyo hacia sus colegas y amigos escritores.

1. **Inicio de la acción:** instante en el que detona el conflicto.

El inicio del conflicto en la obra dramática se detona cuando la familia García Lorca es avisada de la captura de Manuel Fernández Montesinos, cuñado de Federico y esposo de Concepción Concha García Lorca (Concha), y su fusilamiento a cargo del bando de los sublevados, tras el estallido de la Guerra civil española. Desde el inicio es posible observar la anagnórisis por parte del protagonista, puesto que el poeta granadino hace una revelación frente a su familia y amigo de lo que está por ocurrirle, dicha revelación altera la conducta de Lorca y lo obliga a hacerse una idea más precisa de sí mismo y su entorno. Y aunque su familia y amigos intentan convencerlo de lo contrario, ellos reconocen lo que sucede en su entorno.

2. **Puntos climáticos:** son aquellas acciones o hechos que modifican y alteran el ritmo de la historia, fungiendo como ligaduras para desplazarse de un estado de hechos a otro.

El primero, se ubica cuando Federico se localiza al interior del tren y se encuentra de frente con Ruíz Alonso, no se distinguen claramente el rostro, pero sí la silueta uno del otro.

El segundo punto, se localiza cuando la familia García Lorca se reúne en la hacienda familiar: Federico (padre), Concepción, hermana de Federico (Concha), Doña Vicenta (madre de Federico), una sirvienta y Federico (poeta). La familia sostiene una conversación en la que el poeta les hace saber que

está en peligro luego de haber sido tachado de rojo y homosexual por el bando republicano, quien lo cazará hasta castigarlos. La familia del poeta confía en el resguardo de Federico por parte de Luis Rosales y sus parientes; entonces Federico se va hacia la morada Rosales en Granada.

El tercer momento, ocurre cuando Federico es capturado en la casa de los Rosales y llevado a la delegación para ser recluido en los separos, sin explicación alguna, luego de que integrantes del bando republicano amenazaron a su familia y a los Rosales.

Clímax: momento más intenso de la historia narrada.

El momento más intenso dentro de la obra es cuando Lorca es capturado dentro de la casa de Luis Rosales por órdenes de la Guardia Civil, llevado a prisión y amenazado en repetidas ocasiones por Ramón Ruíz Alonso, quien afirmaba que pronto llegaría su muerte; tras representar una amenaza para el bando sublevado por ser considerado comunista, homosexual y afirmar que Federico hacía más daño a España con la tinta y el papel que con las armas.

4. Final Climático: salida al conflicto que suscitó en el clímax.

En la obra no se encuentra como tal una solución autoral debido al tinte melodramático y el fusilamiento del protagonista.

5. Final: la acción principal culmina (detonante o flotante).

El poeta granadino Federico García Lorca es fusilado junto a otros detenidos, camino a Viznar, sin previo aviso y sin dejar rastro alguno del poeta granadino, luego de perpetuado el fusilamiento.

6. Desenlace: momento posterior al final que no tergiversa la historia.

En una especie de resurrección, se percibe a Federico García Lorca bailando con la muerte, misma que lo acompañó desde el inicio de la obra. Esto representa el homenaje del autor como parte de una visión tradicional mexicana sobre la idea y representación de la muerte en México.

Elementos en la obra melodramática

Acotaciones

A pesar de que el narrador se toma en cuenta para el análisis de cuentos e historias narrativas, dentro de la obra dramática, es prescindible destacar la importancia de los diálogos que cuentan y da a conocer los hechos dentro de los cuadros y escenas. Además, la acotación describe los comportamientos y reacciones desde una perspectiva definida en la que se cuenta la historia a través de su saber cómo entidad creada por el autor, quien le da vida y espacio, además de cederle la palabra con todo el causal de información desde el inicio hasta el fin del relato. La acotación está fuera de los actos, participa a manera de testigo asistente, pero no forma parte de la acción principal, solo lo sabe, pero no se aventura a caer en la adivinación de lo que sucederá tanto en hechos como en pensamientos y sentires de los personajes.

Tipos de personajes

- a. Principal o protagónico: Federico García Lorca, poeta Andaluz.
- b. Secundarios: Ramón Ruíz Alonso, Luis Rosales Camacho; poeta y amigo de Federico, Don Federico García; padre del poeta, Doña Vicenta

Lorca; madre de Federico y Concepción García Lorca; hermana del poeta español.

c. Incidentales: un empleado del ferrocarril, Manuel Fernández Montesinos, una sirvienta (de los García Lorca), Don Alhambro, Basilia; sirvienta de la familia Rosales, tres lavanderas, tres brujas de los pirineos: la blanca, la roja, la rosa, un Duende-Diablo con una gran rosa rosa, tres Guardias civiles –Interpretados por las brujas, Basilia; sirvienta de la familia Rosales, Doña Esperanza Camacho de Rosales; madre de Luis, Esperancita; hermana de Luis, Luisa; la tía de Luis, Miguel Rosales; hermano de Luis, un Guardia del Gobierno Civil, Angelina; niñera de los Fernández Montesinos, tres figuras en Zancos, tres toros rojos, el General Sanjurjo, un Diablo, un Ángel, cinco Mariposas: una amarilla, otra verde, otra anaranjada, otra morada y otra blanca, el General Francisco Franco, cuatro Mamelucos, Amargo, Un doble de Federico, un Sacerdote, la Muerte, tres soldados y un Oficial, varios bebedores, Carmela; la cantinera, Trecastro, el director, Don Cristóbal, Yerma, el corazón de Federico, el Hada preciosa, Curianas; la Madre de Bodas de Sangre, Buster Keaton, Alacranito, Mariana Pineda, Belisa, Rosita la soltera y voces de niños, de mujeres y de hombres.

d. Actancial (en caso de que aparezca)

Planos de análisis de personajes:

Según Fernández Díez (1998) los planos de análisis pueden dividirse estratégicamente de la siguiente manera, de acuerdo con un artículo publicado en la biblioteca Virtual Miguel de Cervantes:

Etopéyico o Visual: consiste en describir los rasgos morales de una persona, es decir, el fresco de los personajes, la delimitación de detalles, qué tan definidos se encuentran sus rasgos, la forma de hablar, sus actos, etc.

Propográfico o Axiológico: se refiere a los valores que poseen los personajes, por ejemplo, carácter, psicología, edad, sexo, ética, clase social, religiosidad, etc. Estos rasgos, Del paso los da a conocer durante toda la obra a partir de las descripciones que realiza de los valores de los personajes, de las metas y formas de pensar o creer, como el caso de la religión cristiana, la cual destaca repetidamente como una forma de vida y acto en la familia García Lorca.

Retrato: se crea una descripción física y moral de los personajes.

En cuanto a los ambientes en los cuales se desarrollan los actos, los espacios o escenarios tienen una división externa o interna, así como física o psicológica.

- **Externos o físicos:** es el espacio donde se desarrolla la acción, la mayoría de las ocasiones es simbólica para la interpretación.
- **Interior o psicológico:** se trata de la emoción o las emociones que predominan dentro de la historia. En sí, es el estado anímico que el lector identifica al sumergirse en el contenido de la obra literaria.

Dentro de La Muerte se va a Granada, existe la presencia externa del ambiente desde la recreación de imágenes que pueden ser consultadas, visitadas físicamente y que existieron en la vida real de García Lorca en Granada, como se muestra a continuación:

[...] Se trata de la residencia veraniega conocida como La Huerta de San Vicente, la cual es descrita por Del paso durante la obra, tanto en el paisaje que se encuentra alrededor como partes del interior. [...] Hay una mesa de centro, cubierta por un mantón de Manila (Del Paso, 1998, p.20)



Huerta de San Vicente, en la vega de Granada. / Foto: Fundación FGL

“Rodeada de vegetación autóctona de la zona, pronto se convirtió en un lugar de inspiración para Lorca”.



Foto del dormitorio y escritorio de Federico en la Huerta. / Foto: Fundación FGL

El tiempo

Ahora bien, en *La muerte se va a Granada* este elemento es clave dentro del espacio melodramático, ya que este define el pasar de los acontecimientos en la estructura de los actos dentro de una obra dramática, es decir, la temporalidad será el catalizador del orden en cómo se presentan los sucesos dentro del poema dramatizado. En las obras literarias no siempre se muestran los sucesos de manera cronológica, ya que existen saltos en el tiempo como la analepsis o la prolepsis y estas cambian la estructura y la forma en la que se desarrolla la historia.

Se debe considerar que el texto literario es una recreación por lo que los autores suelen dejar de lado las acciones que no sirven para cumplir con la

intención comunicativa que pretenden. A este ocultamiento de información se le conoce como elipsis. (Fernández, 1998, p. 117)

En cuanto a la forma en la que se presentan los acontecimientos, existen varias opciones:

a) Lineal: orden cronológico natural

b) Circular: analepsis (gran flashback), en el cual el inicio es una acción cercana al final de los hechos que serán narrados dentro de la historia, para volver al inicio de la acción donde ahora se dará a conocer el desenlace de la historia.

c) Montado o anacronía: se intercala la prolepsis y la analepsis (estructura de zigzag). La temporalidad avanza al futuro, retrocede al pasado y permanece en el presente, sin necesidad de un orden forzoso.

d) Comprimido: síntesis narrativa, significa un escrito en el cual se exponen las ideas principales, siendo más breve que un resumen.

e) Dilatado: amplitud narrativa, quiere decir que se prolonga el tiempo de la historia o discurso.

En la obra de análisis, el tiempo mostrado es lineal, pues muestra una cronología definida que se basa en actos que suceden uno tras otro, no existe la presencia de saltos como para recordar acciones pasadas o momentos nostálgicos significativos dentro de la descripción del personaje principal, sino que los actos son los que demuestran la sensibilidad del protagonista al pasar de los hechos.

En un texto literario-dramático construido por Fernando del Paso se observa y desarrolla una temporalidad natural donde a través de los motivos que construyen la materia dramática se conforman la sucesión de hechos de

la historia contada a la que se usó como referencia para realizar el homenaje a, por ello, cada uno de los actos contados determinan lo que ocurre.

Es importante explicar que al tener referencias reales de hechos que ocurrieron sobre la historia que forma la materia de *La Muerte se va a Granada*, el lector puede observar detalles que tienen una fuente de consulta, incluso algunas referencias como lugares, que aún existen físicamente.

Por esta razón, la tradición literaria y el resguardo de la historia que se contó sobre la tragedia Lorquiana es también la sustancia que conforma el poema dramatizado. Este híbrido literario fue uno de los grandes fuertes dentro de la narrativa delpasiana.

Al respecto, Kurt Spang explica que la conformación de un drama establece de cierta forma situaciones de carácter dinámico como cortes, figuras y cambios en el espacio que dependen del autor o del ente creador que configura las peripecias por la existencia de conflictos dentro de la narración, así como también puede ser estático en la ausencia del mismo.

Aunque estas figuras pueden sufrir modificaciones en la interpretación que dan como resultado una situación distinta, la historia se configura como una concatenación de circunstancias y sucesos creadores de secuencias de acciones secundarias que modifican el pasar del relato, por lo que al trasladar el melodrama al espacio escénico conlleva cambios, pero estos no alteran la historia en el sentido estricto.

Respecto a la enunciación, el texto dramático Delpasiano presenta distintos niveles de enunciación en los que hay que saber diferenciar entre las

voces que se presentan dentro del discurso para así separar la dimensión formal de la semántica y pragmática.

Por ejemplo, en cuanto a la refiguración hermenéutica, esta se sitúa en la figura individual del personaje protagonista, pues, a esta figura es a la que se añaden significados más amplios que superan la corporalidad y reproducción de una persona, en este caso, la corporalidad reproducida de García Lorca adquiere características nuevas que se añaden a la imagen que anteriormente se tenía, por lo que la nueva figura se basará en las relaciones e interacciones del personaje principal, ampliando el significado del poema dramatizado.

La refiguración permite al lector 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 sentido 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 solo sujetos inmóviles en su textualidad sino que se integran a una comprensión de mundo que va más allá de la textualidad o incluso del mundo físico, por ello, de acuerdo con el círculo hermenéutico, es pertinente destacar la prefiguración del sujeto creador como parte de una interpretación, donde se configura una idea y se concreta en la refiguración de la figura del protagonista de Federico García Lorca del poema dramatizado.

Un ejemplo claro que se muestra dentro de la historia de *La Muerte se va a Granada* cuando se diversifica la imagen, recuerdos y reconstrucciones escritas de espacios como la Huerta de San Vicente, hogar veraniego de los

García Lorca, las nuevas descripciones escritas por Del Paso concentran la imagen del lugar real con la imagen recreada de un lugar incluso desconocido por el autor pero que cuenta con un resguardo histórico y fotográfico. El significado que adquiere un sitio, entonces, ya no será unívoco o del conocimiento de pocos, sino de todos aquellos que se relacionen con la tradición escrita y llevada a la recreación, de acuerdo con la historicidad y tradición. Esto contribuye a la refiguración del poema dramatizado y la trascendencia de una historia llevada al arte literario.

3.6. Particularidades en el melodrama

Los tropos son aquellos elementos que garantizan la homogeneidad de un discurso, ya sea que este se defina dentro del plano común con la presencia de algunos rasgos mínimos, o en el caso de una frase que haga posible el enlace de los sememas, esta se presenta varias veces dentro del discurso al constituir una frase.

Los tropos consisten en la agrupación y conjunción de elementos que otorgan literariedad a la obra dramática y que son elaborados por el sujeto creador con la intención que enriquecer la historia literaria. En el melodrama *La Muerte se va a Granada* estos fenómenos aparecen en diversas ocasiones, por ejemplo:

“cuando mi sangre brote como fuente
De una herida asesina, con fulgores.
Que calcinen las manos criminales,
Yo seré rojo, siendo transparente” (Del Paso, 2018, p.33)

En el discurso de Fernando del Paso, los elementos simbólicos identificados a partir del análisis interpretativo son el **color verde** que actúa como un **correlato** que involucra la poesía y teatro del Romancero Gitano con la creación de Fernando del Paso, la vida y la creación. De la misma forma, el **color rojo**, que simbólicamente actúa como prueba del color de la **sangre**, de toda la sangre derramada durante la guerra civil española, así como del autor a quien se le rinde homenaje. El **color rojo** demuestra la tragedia, una mancha de sangre en la historia del arte y la literatura, así como de las personas que perecieron durante el conflicto bélico.

Espacio dramático (espacio que muestra el texto):

1. Interior de un ferrocarril.
2. Residencia veraniega, conocida como La Huerta de San Vicente.
3. Casa de los Rosales
4. Una celda en el palacio del Gobierno Civil de Granada
5. Un lugar inhóspito a las afueras de Granada conocido como Viznar donde ocurre el fusilamiento.
6. Una tasca corriente y un tanto siniestra.
7. Un escenario en el que el poeta español coincide con la figura de la muerte en el que bailan como buenos amigos.

Espacio real: Granada, ciudad de España (1936).

Espacio escénico: la primera vez que fue escenificada en un teatro, fue el 18 de junio de 1999 en la ciudad de México dentro del Centro Cultural Helénico. Cuatro meses después se presentó en el Festival Internacional Cervantino (FIC), dentro del Teatro Cervantes. Se llevaron a cabo cinco funciones en total, en las cuales participaron 19 actores (egresados de la Facultad de Filosofía y Letras y del Centro Universitario de Teatro de la UNAM), con la dirección de José Luis Ibáñez.

Tiempo del drama: un mes aproximadamente, puesto que inicia en la madrugada del 17 de julio de 1936 y termina el 18 de agosto del mismo año.

Tiempo real: Se ubica en los comienzos de la guerra civil española (1936), y culmina con la tragedia lorquiana, la obra se escribe luego de sesenta y dos años de haber ocurrido los hechos históricos de los cuales se habla en el melodrama.

Tiempo de la escena: Debido a la finalidad del melodrama que es realizar un homenaje al poeta español la duración de la obra dramática está limitada por cuadros y escenas: acto I en cuatro escenarios y cinco cuadros, acto II en cuatro escenarios y nueve cuadros, gran final en un solo escenario y un cuadro. Una vez convertida en obra teatral, esta podrá tener una duración de dos horas aproximadamente.

En cuanto a los apuntes de la obra, estos manifiestan que *La muerte se va a Granada* no es una obra musical, ni una tragedia musical, razón por la cual no se debería musicalizar en ninguna de las partes que la constituyen, a pesar de que algunas piezas como la cantata 40 de Bach o piezas de Debussy y Granados, obsesionaban tanto a Lorca como para ser algo melodramático en sus obras que suponían un lenguaje poético que contenía su propia música. Lorca murió a los treinta y ocho años de edad. Un fumador que encendía un

cigarrillo en todo momento que le resultase natural, como parte de su propia interpretación con la cual mostraba un poco de torpeza que le evitaba actuar con agilidad en ciertos momentos de gracia.

Con todo este bagaje cultural fue que reconstruyó la voz de García Lorca a través de la figura del héroe trágico en una obra dramática dotada con elementos retóricos.

La anagnórisis que se presenta es autodestructiva, aunque el escritor Fernando del Paso le da un tinte diferente, al mostrar en el “Gran Final” a Federico García Lorca bailando con la muerte como buenos amigos. Podría decirse que el destino irremediable del protagonista es la muerte, mientras que la voluntad del escritor es darle un final ameno, divertido y ciertamente heroico al protagonista.

Personajes dentro de la obra de estudio

- Federico García Lorca, poeta Andaluz
- Un empleado del ferrocarril
- Ramón Ruíz Alonso, diputado cedista –primero, como una sombra
- Manuel Fernandez Montesinos, cuñado del poeta, personaje ausente
- Don Federico García, padre del poeta (un hombre de setenta y seis años de edad)
- Doña Vicenta Lorca, madre de Federico García Lorca
- Concepción García Lorca, hermana del poeta español
- Una sirvienta (de los García Lorca)
- Luis Rosales Camacho, poeta, amigo de Federico

- Tres lavanderas
- Don Alhambro
- Tres brujas de los pirineos: la blanca, la roja, la rosa
- Un Duende-Diablo con una gran rosa rosa
- Tres Guardias civiles –Interpretados por las brujas
- Basilia, sirvienta de la familia Rosales
- Doña Esperanza Camacho de Rosales, madre de Luis
- Esperancita, hermana de Luis
- Luisa, la tía de Luis
- Miguel Rosales, hermano de Luis
- Un Guardia del Gobierno Civil
- Angelina, niñera de los Fernandez Montesinos
- Tres figuras en Zancos
- Tres toros rojos
- El General Sanjurjo
- El General Queipo de Llano
- Un Diablo
- Un Ángel
- Cinco Mariposas, una amarilla, otra verde, otra anaranjada, otra morada y otra blanca
- El General Francisco Franco
- Cuatro Mamelucos
- Amargo

- Un Doble de Federico
- Un Sacerdote
- La Muerte
- Tres soldados y un Oficial –Filmados
- Varios Bebedores, uno de ellos tartamudo, otro durmiendo
- Carmela, la cantinera
- Trescastro
- El director
- Don Cristóbal
- Yerma
- El corazón de Federico
- El Hada preciosa
- Curianas La Madre de Bodas de Sangre
- Buster Keaton en su bicicleta
- Alacranito
- Mariana Pineda
- Belisa
- Rosita la soltera
- Voces de niños, de mujeres y de hombres, lamentos de cantaores, etcétera.

CONCLUSIONES

La *Muerte se va a Granada* del escritor mexicano Fernando del Paso, es una obra que trasciende, puesto que tiene un gran impacto social (tanto en España como en México) y literario, ya que a través de ella es posible comprender la historia misma. Es importante reconocer que, dentro del teatro hay cuerpos en movimiento, sensaciones e imágenes que devienen en palabra y relato; elementos que constituyen a una obra de arte literaria que trasciende el discurso y se transforma en una representación a partir de la cual, se observa, interpreta y enriquece el poder de la palabra.

Fernando del Paso representa en su obra melodramática una realidad, y aunque se trata de una ficción como hemos visto en el análisis, también posee verosimilitud (lógica interna), puesto que los hechos narrados son creíbles gracias a los elementos que el autor plasmó dentro de cada línea y verso, en ello recae la importancia de analizar y profundizar en la lógica de un discurso que va más allá de un texto, un discurso coherente y organizado; es decir, la palabra y el uso que se le dio a esta obra traspasó las fronteras del lenguaje, del tiempo e ideología.

La literatura es una herramienta a través de la cual el lenguaje plasma una de sus características principales, la mutabilidad. Esta es una propiedad de todo lenguaje, ya que tiene la posibilidad de trascender a través de la palabra.

En esta obra existen cinco niveles de sentido: mítico, histórico, simbólico, hermenéutico y literario con los cuales, a partir del uso de la semiótica se identificaron símbolos, signos y particularidades dentro del discurso melodramático, en el que se pudo analizar los aspectos más sobresalientes que Fernando del Paso plasmó en páginas. Más allá de ser un

homenaje, se identificó una crítica social ante las vicisitudes que conllevan los conflictos políticos sociales que afectan no sólo a los integrantes de algún grupo sino a toda una sociedad.

El protagonista de la obra, Federico García Lorca, es presentado como la imagen representante de un problema social para los ideales del bando sublevado, que políticamente estaba integrado por los fascistas de la Falange Española, votantes de la Confederación Española de Derechas Autónomas (CEDA), conservadores, entre otros. En la historia de una problemática que vivió el pueblo español, es por ello que la crítica social predomina como un factor determinante en el contexto de los pueblos.

También se identificó que el texto analizado es autorreferencial, debido a que se explica por sí mismo dentro del universo que presenta en el discurso, de igual forma se confirma la trascendencia del poema dramatizado, podría decirse que es una caminata literaria en la que ocurren múltiples cosas dentro de un universo en el que no destaca solo la figura de un protagonista y un antagonista, sino que estos complementan a través de los tres actos del poema dramatizado de Fernando del Paso, la reafirmación de la injusticia, la muerte y la catástrofe como una destructora del arte mismo, como si se tratase de destacar las consecuencias de una lucha ideológica y la dictadura.

Empero, se destaca el pensamiento revolucionario del protagonista, así como su fascinante habilidad por la escritura y la poesía, a través de la cual defiende sus ideales, manteniéndose firme en sus convicciones, aun cuando esto le costara la vida, lo que confirma que el mito también puede abandonar la historia como la historia abandona al mito a través de la palabra.

REFERENCIAS

- Albuquerque García, L. (2015). *Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales*. Obtenido de Consejo Superior De Investigaciones Científicas:
http://www.proyectos.cchs.csic.es/detli/sites/default/files/viajes%2C%20literatura%20de_0.pdf
- Aranda, M. M. (diciembre de 2010). *La literatura comparada y los estudios sobre la traducción: hacia nuevas vías de investigación*. Obtenido de revista electrónica de estudios filológicos:
- Aristóteles. (1974). *Poética de Aristóteles*. Obtenido de <https://www.ugr.es/~zink/pensa/Aristoteles.Poetica.pdf>
- Bathes, R. (1987). *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Buenos Aires: Paidós.
- Barthes, R. (1983). *Ensayos críticos*. Barcelona. Editorial Seix Barral
- Biblioteca Nacional de Maestras y Maestros*. (05 de junio de 2021). Obtenido de Federico García Lorca (5 de junio 1898 -18 de agosto 1938):
<http://www.bnm.me.gov.ar/novedades/?p=28047>
- Biografía y obra de Federico García Lorca* (s.f). Obtenido el 27 de junio de 2021 de https://federicogarcialorca.net/obras_lorca/biografia_y_obra.htm
- Bonati, F. M. (1981). *Representación y ficción*. Madrid.
- Brito, V. L. (2018). *La guerra civil española y su contexto*. Obtenido de *Muy Interesante, revista de historia*, n/d.
<https://www.muyinteresante.es/historia/34224.html>
- Buendía, A. G.-G. (29 de septiembre de 2018). *Los bandos republicano y nacional*. Obtenido de Región de Murcia Digital:

https://www.regmurcia.com/servlet/s.SI?sit=c,373,m,1915&r=ReP-27066-DETALLE_REPORTAJES

Buxo, P. (2016). *El análisis semiológico del texto literario*. Obtenido de https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-analisis-semiologicodeltexto-literario/html/c1a45014-4f83-4023-9af4-3e2dfa92a758_2.html

Castilla del Pino, C., Díez Borque, J. M., Giner, S., Pérez Yruela, M., Mora, M., Thiebaut, C., & Tornos, A. (1989). *Teoría del personaje*. Obtenido de La manufactura del carisma: https://www.researchgate.net/profile/Manuel-Yruela/publication/305880886_La_manufactura_del_carisma/links/57a455e508ae3f4529298097/La-manufactura-del-carisma.pdf

Casalla, M. (18 de agosto de 2023). *FUSILABAN EN GRANADA A FEDERICO GARCIA LORCA, VÍCTIMA DE LA DICTADURA FRANQUISTA*. Obtenido de La tecl@eñe: <https://lateclaenerevista.com/fusilaban-en-granada-a-federico-garcia-lorca-victima-de-la-dictadura-franquista-por-mario-casalla/#:~:text=La%20muerte%20del%20poeta%20granadino,m%C3%A1s%20detalles%20de%20esa%20atrocidad.>

Castro, E. (1975). *Muerte en Granada: La tragedia de Federico García Lorca*. Madrid: Akal editor.

Cierva, R. d. (1999). *La victoria y el caos*. A los sesenta años del 1 de abril de 1939. Madrid: Fénix.

Elbom, G. (2023). *¿Qué es la verosimilitud?* Obtenido de Oregon State University en <https://liberalarts.oregonstate.edu/wlf/que-es-la-verosimilitud-unaguia-para-los-estudiantes-y-maestros-de-literatura/#:~:text=La%20verosimilitud%20es%20la%20idea,%20con%20vincentes%20aut%C3%A9nticos%20realistas.>

- El Historiador (2022) *Federico García Lorca habla sobre la riqueza poética y vital mayor de España. El Sol*. ISSN 2171-262X. Consultado el 13 de octubre de 2022 en <https://www.elhistoriador.com.ar/federico-garcia-lorca-sobre-el-nacionalismo/>
- Fernández, E. C. (2015). *Narrative time and narrative levels in the autobiographic literature*. *Alpha*.
- Fernández, D. (1998). *Arte y Técnica del Guión*. Edicions UPC, España. Obtenido de <https://guion2.weebly.com/recursos-digitales.html>
- Frogoso, Y. (2021). *¿Por qué el régimen franquista mató a Federico García Lorca?* En el Sol de Toluca. Obtenido el 06 de junio de 2022 en <https://www.elsoldemexico.com.mx/cultura/por-que-el-regimen-franquista-mato-a-federico-garcia-lorca-8447803.html>
- Garrido, M. A. (2009). *El lenguaje literario, vocabulario crítico*. Madrid: Síntesis
- Gibson, Í. (1987). *Federico García Lorca, de Nueva York a Fuente Grande*. Barcelona: Crítica.
- Gómez, J. G. (2 de agosto de 2000). La novela histórica, un cajón de sastre con éxito. *EL PAIS*, págs. 2,3.
- Gómez-Guillamón, A. (2021). *Los bandos republicano y nacional en Región de Murcia*. Digital. https://www.regmurcia.com/servlet/s.SI?sit=c,373,m,1915&r=ReP-27066-DETALLE_REPORTAJES
- Harvey, W. J. (1990). *Character and novel*. EE.UU.
- Herbert, S. (1963). *El mito de la cruzada de franco*. París: Ruedo Ibérico.
- Herrero, P. P. (20 de 10 de 2005). México y la guerra civil española. *El Cultural*, págs. 13-15.

- Hume, D. (10 de febrero de 2019). *Ciber humanitatis*. Obtenido de Universidad de Chile:
https://web.uchile.cl/vignette/cyberhumanitatis/CDA/texto_sub_simple2/0,1257,PRID%253D14079%2526SCID%253D14081%2526ISID%253D49,00.html#_ftn10
- Karam, T. *Lenguaje y comunicación en Wittgenstein Razón y Palabra*, núm. 57 junio-julio, 2007 Universidad de los Hemisferios Quito, Ecuador Obtenido de <https://www.redalyc.org/pdf/1995/199520710008.pdf>
- Locke, J. (1991). *An Essay Concerning Human Understanding* . Londres: Fondo de cultura Económica.
- Losada, J. C. (15 de junio de 2018). *La guerra secreta del bando franquista*. Obtenido de La guerra secreta del bando franquista:
<https://www.muyhistoria.es/tag/guerra-civil>
- Machado, A. (1997). *El crimen fue en Granada*. Barcelona: Lumen.
- Malefakis, E. (2006). *La Guerra Civil española. Perspectivas históricas y teóricas de la guerra*. Madrid: Taurus.
- Mateos, J. (1982). *Análisis semióticos de los textos*. Madrid. Ediciones Cristiandad
- Mercier, G. (27 de abril de 2017). *Los antifranquismos de Picasso. Qué revelan los archivos del Musée Picasso de París*. Obtenido de <http://museupicassobcn.org/congreesto%2C%20Picasso%20es%20antes,y%20defensiva%20contra%20el%20enemigo%E2%80%9D>
- Meyerhold, V. (2021). *La biomecánica y el teatro de la convención consciente*. Obtenida de <https://teatropuro.blogspot.com/2021/08/meyerholdlabiomecanica-y-el-teatro-de.html>
- Molina, R. (2015) *“El crimen fue en Granada” de Antonio Machado*. El Olmo. Club de Lectura Castellnovo. Obtenido el 23 de junio del 2021 de

<https://clublecturacastellnovo.wordpress.com/2015/10/24/el-crimen-fue-en-granada-de-antonio-machado/>

Munárriz, J. L. (2009). *Compendio de las lecciones sobre la retórica y bellas letras de Hugo Blair*. Obtenido de BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUE DE CERVANTES: <https://www.cervantesvirtual.com/obra/compendio-de-las-lecciones-sobre-la-retorica-y-bellas-letras-de-hugo-blair--0/>

Pelayo, R. Z. (2013). Los intelectuales y la guerra civil. *La ilustración liberal*, 28- 31.

Pimentel, L. (1998). *Relato en perspectiva*. México, D.F. Siglo XXI Editores.

Pla, B. D. (2006). *Historia Mexicana* en Reseñas de “México y la guerra civil española”. ISSN: 0185-0172. El Colegio de México, A.C. México. Obtenido de <https://www.redalyc.org/pdf/600/60056212.pdf>

Pozuelo, Yvancos (2001). Teoría del lenguaje literario. Madrid. Cátedra.

Revah, M. O. (2009). La guerra civil española en México. *Casa del tiempo Uam*, 123-128.

Ricoeur, P. (1987). *Tiempo y narración*. Madrid: Cristiandad.

Ricoeur, P. *La hermenéutica literaria, una vía para la interpretación y cuidado de sí*, noviembre 2010. ISSN 0124-7816, No. 10, pp 33-45 - Envigado, Colombia

Rodríguez, J. M. (2009). *Revisiónismo histórico de la Leyenda Negra antiespañola*. Revista Catoblepas. España.

Rubio, Á. D. (2015). *Los mitos de la represión en la guerra civil*. Grafite Ediciones S.L.

Ruíz, L. H. (2017). Dinámicas de la narrativa. *Co-herencia*, 69.

Saramago, J. (1991). La historia y la ficción literaria. *Nexos*.

Soto, E. S. (2013). *Le monde diplomatique; Les écrivains et la guerre d'Espagne*. Recuperado el 13 de enero de 2022, de Le monde diplomatique; Les écrivains et la guerre d'Espagne: https://www.monde-diplomatique.fr/1997/04/SANZ_DE_SOTO/4705

- Todorov, T. (1967). *Littérature et signification*. Paris: Larousse.
- Todorov, T. (1972). *Comunicaciones*. Buenos Aires, Argentina: Tiempo Contemporáneo.
- Trabalibros, U. c. (29 de julio de 2021). *Biografía de Federico García Lorca*.
Obtenido de Trabalibros:
<https://trabalibros.com/autores/federicogarcialorca-biografia>
- Tubau, D. (2009). *Las paradojas del guionista*. Barcelona: Alba.
- Villamil, J. (julio de 2004). Muerte en Granada, vida eterna de García Lorca. *La Jornada*, págs. 12-14.
- Zaera, J. J. (1 de abril de 2019). Revistas despertar Ferro. Obtenido de 1939, el final de la guerra civil: <https://www.despertaferro-ediciones.com/2019/1939-el-final-de-la-guerra-c>