

https://doi.org/10.18485/analiff.2026.38.ns_hw.5

821.134.2.09-1 Гарсија Лорка Ф.

791.633-051:929 Кустурица Е.

El antihéroe gitano como architexto en la poesía de Federico García Lorca y en el cine de Emir Kusturica

Ivana S. Palibrk*

Universidad Nebrija, Facultad de Lenguas y Educación, Departamento de Educación

 <https://orcid.org/0009-0005-7812-1325>

Palabras clave:

gitano,
antihéroe,
architexto,
estética de la recepción,
Emir Kusturica,
Federico García Lorca,
poesía,
cine

Resumen

El personaje del gitano ha ocupado un lugar recurrente en la ficción; sin embargo, el tratamiento crítico de su dimensión mítica ha mostrado en ocasiones cierta falta de precisión metodológica, oscilando entre enfoques tópicos y lecturas costumbristas. Este trabajo parte de la necesidad de clarificar el funcionamiento del personaje y plantear la posibilidad de identificar un marco interpretativo común que permita comprender la figura del gitano como un constructo antiheroico de alcance transgenérico. Se propone una sistematización a través del concepto de architexto formulado por Gérard Genette, entendido como el conjunto de categorías temáticas, modales y formales que orientan la lectura y configuran un horizonte de expectativas compartido. Desde esta perspectiva, se adopta asimismo el enfoque de la estética de la recepción, en la medida en que, siguiendo a Hans Robert Jauss y Wolfgang Iser, es el lector quien actualiza el sentido al completar los espacios de indeterminación del texto. Metodológicamente, se lleva a cabo un análisis comparado de cuatro obras de contextos diversos: El tiempo de los gitanos (1988) y Gato negro, gato blanco (1998), de Emir Kusturica, y Romancero gitano (1928) y Poema del cante jondo (1931), de Federico García Lorca. Los resultados muestran la recurrencia de una serie de dimensiones culturales: marginalidad, imperfección, musicalidad emocional, onirismo, muerte desacralizada, religiosidad difusa, erotismo y conflicto, que configuran una figura de notable inestabilidad semántica. El gitano emerge así no como una identidad fija, sino como un constructo discursivo que articula tensiones entre norma y transgresión, entre lo trágico y lo festivo, y entre lo real y lo simbólico. En conclusión, el gitano antihéroe puede entenderse como un architexto que trasciende obras y géneros, funcionando como un dispositivo de lectura que permite interpretar las fracturas y cuestionamientos de la sociedad respecto a los modelos heredados. (примљено: 14. маја 2026; прихваћено: 4. јула 2026)

1. Introducción

El lenguaje publicitario, haciendo uso de recursos propiamente literarios, es capaz, entre otras muchas cosas, de centrarse en el receptor, construir un relato y, al fin y al cabo, intensificar ciertos valores. En esencia, con esto consigue transformar productos en portadores de valor mediante la activación de campos referenciales previos y la sobrecarga axiológica de los signos. Es precisamente por ello por lo que, en vez de usar una metáfora que no revela mucho —*Un hogar para ahorcamiento*¹— los distribuidores decidieron cambiar el nombre de una de las películas de Emir Kusturica por *El tiempo de los gitanos*. La versión española es, en realidad, la traducción del título en inglés: *Time of the Gypsies*. Esto no ocurrió por mero capricho de un publicista. Tampoco se hizo por situar al espectador en un género cinematográfico concreto, como podría ser el «género gitano», ya que, como veremos a continuación, su existencia es dudosa. Se optó por incluir en el título el concepto del gitano porque activa en el receptor un campo referencial externo (Harshaw, 1984), y el correspondiente horizonte de expectativas, compuesto por códigos imaginarios culturales sedimentados. Este campo referencial externo que definía desde fuera «lo gitano» no se correspondía con los gitanos reales, no se trataba de dar a entender que nos encontrábamos ante un documental. En realidad, el texto cinematográfico construye un campo referencial interno (Harshaw, 1984) que reconfigura, tensiona o subvierte las expectativas del receptor. Así, la construcción del significado surge de la interacción entre ambos niveles: el que tenemos en nuestra mente (un prototipo, como veremos) y el construido por la propia película, haciendo del gitano una figura semánticamente inestable y propicia para su reconfiguración y relectura.

Algo muy similar encontramos en la literatura, más concretamente, en la poesía de García Lorca. La importancia del uso de este término y su deconstrucción la reconoce el propio autor, hablando del título de *Romancero gitano*, ya que insiste en que:

El libro en conjunto, aunque se llama gitano, es el poema de Andalucía; y lo llamo gitano porque el gitano es lo más elevado, lo más profundo, más aristocrático de mi país, lo más representativo de su modo y el que guarda el ascua, la sangre y el alfabeto de la verdad andaluza y universal. (García Lorca, 1983: 140)

Por otro lado, algunos autores interpretan el uso del gitano «como manifestación de la libertad soberana del poeta, metáfora de lo sublime, que ya no se refiere exclusivamente a una comunidad étnica, sino a un género literario» (Chihaia, 2017: 42). Aunque potencialmente problemática, la afirmación de que lo gitano en sí constituye un género —ya que no define una forma, sino un imaginario, un tono,

1 *Dom za vešanje* es el título original de la película de Kusturica. No obstante, hay cierta dificultad en su traducción, dado que disfruta de una poeticidad que se pierde en su versión en castellano. Metafóricamente, se refiere a las duras condiciones de vida de la comunidad gitana, que parece estar predestinada al fracaso, la marginalidad y la destrucción. Desde el punto de vista simbólico, se refiere a la escena de la película en la que el techo de una casa gitana se levanta y se queda colgando, ahorcada entre el cielo y la tierra.

un mito incluso, podríamos contemplarlo como matriz estética o, más precisamente aún, como principio transgenérico, como algo que trasciende el género. Y es entonces cuando surgen varias preguntas al respecto: ¿qué es el «gitano»? O, mucho más correcto: ¿qué leemos en «lo gitano» cuando estamos ante una obra de ficción?

El presente estudio se apoya en las teorías de Genette (1989), para defender la existencia de un architexto en torno a la figura del gitano, entendido como una red de conexiones estético-culturales que atraviesan lenguajes artísticos, épocas y tradiciones distintas.

Para entender este proceso, obligatoriamente debe involucrarse al receptor, para lo cual resultan útiles las teorías de Jauss (1992) e Iser (1975), para entender cómo el texto queda integrado en el architexto propuesto por Genette (1989), que a su vez crea el horizonte de expectativas del lector-espectador. De este modo, la figura del gitano como antihéroe genera una semiosis que puede confirmar o subvertir expectativas canonizadas, revelando su potencia crítica dentro del imaginario cultural europeo.

Lo que, en el caso de este análisis, une la literatura y el cine es un mito propiamente creado por los artistas a lo largo de la historia tanto del cine (los incontables dramas de Chaplin, De Mille o Griffith hasta comedias más elaboradas de James W. Horne, con Laurel y Hardy, o Carlos Saura) como de la literatura (Bizet, Mèrimée, Shakespeare, Cervantes, Manuel Machado, etcétera). Por otra parte, como señala Herrero i Gomar, el cine se ha consolidado como una de las principales industrias del entretenimiento, así como un poderoso generador de mitos y un eficaz instrumento de influencia ideológica, además de constituir un fenómeno artístico de gran relevancia. Sin embargo, su función más decisiva, al igual que ocurre con la poesía, reside en la construcción del imaginario colectivo. En este marco, el pueblo gitano ha sido, en la mayoría de los casos, relegado por el discurso cinematográfico dominante, ya sea mediante su exclusión de la historia oficial o a través de su asociación con espacios de marginalidad, silencio y olvido (2000: 43–44).

Por lo tanto, por mucho que el gitano sea un campo fructífero para diferentes tipos de análisis o empleos simbólicos, lo que prevalece en su desarrollo artístico son tópicos y estereotipos. Para empezar un recorrido investigador a partir del concepto de «architexto», parece apropiado trabajar las conexiones entre las obras de los dos artistas alejados tanto cultural como estéticamente y que, a su vez, desarrollan sus gitanos desde una intención auténtica, que a veces encuentra sus intersecciones. En cierto sentido, podemos tratar el mito estético del gitano como una cosmovisión: una manera de ser diferente, sin bases y estructuras, que se centra en la intimidad y en la emotividad como medios de conocimiento (Carmona Fernández, 2001:40).

Supera las limitaciones de este trabajo comentar cada obra que participa de este architexto. Por ello, se trabajarán solo cuatro obras, como representaciones de la idea. Tanto los poemarios de Federico García Lorca —*Romancero gitano* (1928) y *Poema de cante jondo* (1931) — como las dos películas de Kusturica —*El tiempo*

de los gitanos (1988) y *Gato negro, gato blanco*² (1998) — muestran una llamativa preocupación por el personaje del gitano y, a su vez, presentan un corpus muy reconocido dentro del conjunto de obras de ambos autores. Curiosamente, estando los dos artistas tan marcados por las producciones mencionadas, tanto García Lorca como Kusturica desmitificaron en algún momento su fama gitanesca. En una de sus cartas a Jorge Guillén Lorca aclaraba su postura:

Ha circulado demasiado mi tópico de gitanismo... No es un libro gitanístico. Estoy contento. Me va molestando un poco mi mito de la gitanería. Confunden mi vida y mi carácter. No quiero de ninguna manera. Los gitanos son un tema. Y nada más. Yo podía ser poeta de agujas de coser y de paisajes hidráulicos. (citado por Herrero Salgado, 1990: 12)

Y Kusturica afirma que, antes que nada, los gitanos le dieron la dosis necesaria de *bizarre* a su obra, formando parte de una decisión estética y sirviendo para evocar emociones. (Grujičić/Cerović, 2004). De hecho, hablando de los gitanos de García Lorca, Chihaia (2017) defiende la idea de que la estética gitana en la obra inicial del autor ayuda a articular la tensión entre lo bello y lo sublime. Por consiguiente, basándonos tan solo en estas «coincidencias», el interés para un trabajo comparativo desde el concepto de architexto parece pertinente.

¿Desde dónde plantear este architexto del gitano? Cabe considerar su faceta de «antihéroe» como gran aglutinador y motor estético de dicho architexto. Para ello, debemos plantearnos antes qué entendemos por «héroe».

2. El architexto del héroe

Como sabemos, la figura del héroe está ampliamente estudiada, especialmente desde los clásicos estudios de Otto Rank (1981) y Joseph Campbell (1991), a partir de la estructura de los ritos de paso. El héroe suele defender ciertos valores sociales que dan sentido a su desarrollo épico. Así, esta figura siempre representa un tipo de orden social basado en dichos valores y, por lo tanto, lucha contra los enemigos de ese orden. Por consiguiente, las evoluciones del concepto de «héroe» dependen siempre de cambios sociopolíticos. Esto enlaza con la exigencia de María Pía Lara (2009) de narrar el Mal en ficciones estéticas para generar debate social que derive en leyes dentro de un Estado de derecho.

Puede resultar interesante también recordar el concepto victoriano de «héroe», no demasiado alejado en el tiempo de la obra de García Lorca y con cierta influencia

2 *Crna mačka, beli mačor*, el título original, marca la dualidad de género entre los felinos «gata negra, gato blanco», que probablemente se pierde por la traducción del título en inglés. Estos aparecen como testigos silenciosos de las situaciones más absurdas y caóticas, son una especie de *leitmotiv*, unión de los mundos opuestos, de la tragedia y la comedia que presenciamos constantemente en la película. La película se inspiró en los relatos de Isaak Bábel, y sus historias sobre el submundo criminal. Bábel describió el submundo judío de Odessa con personajes criminales que tenían un lado humano, trágico y a menudo grotesco, y que servirá como hipotexto de la comedia gitana ubicada en un escenario balcánico. El antihéroe delincuente de Babel se traslada a la película de Kusturica más directamente como el personaje de Dadan y, en ese sentido, la película se convierte en un clarísimo ejemplo de hipertexto.

en el cercano regeneracionismo. En este sentido, como defiende Carlyle (1841), el héroe es portador de una tradición divina que debe apoyar el orden social a partir de valores como «lealtad» y «verdad». El héroe ni traiciona ni engaña, porque defiende la Modernidad y sus cimientos burgueses, que se sostienen idealistamente (por no decir ingenuamente) sobre esos dos valores.

Los admiradores del héroe deben tomarle como modelo de comportamiento en la vida, tanto desde lo individual como desde lo social. Esta sería la base del lector modelo, quien debería asumir ese paradigma intelectual como horizonte de expectativas. Aún más, por seguir con la teoría de la recepción, al leer la obra heroica y al reflexionar sobre su propia realidad, el lector encontrará numerosos vacíos —lo que Iser (1975) denomina respecto a la obra ficcional: «puntos de indeterminación»— que deberá rellenar él mismo. Esta concretización es la que provoca el debate social e individual que lleva a esa construcción sociopolítica a la que hace referencia María Pía Lara.

3. El architexto del gitano antihéroe

¿Y, dónde queda el gitano en todo esto? ¿Por qué es un antihéroe?

Abundan los estudios sobre los gitanos de Lorca como héroes. De hecho, autores como Amores Fúster (2015) afirman que un verdadero antihéroe gitano aparece tan solo en el poema «La casada infiel», idea apoyada por el propio autor: «Gracioso de forma y de imagen, pero este sí que es pura anécdota andaluza. Es popular hasta la desesperación y, como lo considero lo más primario, lo más halagador de sensualidades y lo menos andaluz, no lo leo» (García Lorca, 1994: 362).

Sin embargo, profundizando en el concepto de héroe pícaro/héroe víctima/héroe colectivo/antihéroe (Álamo Felices, 2013) y, a su vez, contraponiendo el gitano de Lorca al gitano de Kusturica, podemos deducir que los gitanos del universo compartido de los dos autores tienen más de antihéroe que de héroe desde las propias bases del concepto.

Por un lado, nos interesa la reinterpretación del héroe de Propp que hace Greimas, sustituyendo el concepto de héroe por el de «sujeto» y eliminando de esta manera el carácter protagónico y la matriz obligatoriamente heroica (citado por Moreno, 2025: 18). En el esquema semiótico propuesto a partir de la teoría actancial de Greimas, en el caso del gitano estaríamos hablando de un «no-héroe» que se mantiene complementario a la figura del villano. «No por dejar de ser héroe se es necesariamente villano: lo que se es es no-héroe, incluso de manera gradual, dejan la lucha por ser derrotados por el sistema que los desafía» (Moreno, 2025: 22). La relación entre el «no-héroe» y el «antihéroe» es clara. Así, la figura del antihéroe, y en este caso de antihéroe gitano, parece funcionar como constructo discursivo central para leer las tensiones de la sociedad actual, con sus cuestionamientos a los modelos heredados de épocas anteriores y tomados como marcos de referencia (Moreno, 2025: 26).

Como vemos, esta idea guarda relación con el esquema que hemos planteado en el epígrafe anterior: el gitano de las obras de García Lorca y Kusturica —como

representaciones de otras muchas manifestaciones artísticas— no funda ni defiende un orden social ni vence a sus enemigos o, al menos, no el que se espera que inspire al lector a partir de los juegos de puntos de indeterminación y concretización individual y social comentados. De hecho, es en este punto donde más se acerca el gitano de Kusturica al gitano de Lorca, ya que se definen, en gran medida, por la desviación de estos valores, por la pertenencia a la marginalidad, el destino trágico con pocas opciones de cambio y, en el caso de Kusturica, por ser un marginado social, psicológica y simbólicamente a la vez. Los personajes de Kusturica son caóticos, contradictorios y supervivientes. Son en esencia unos exagerados, incluso carnalescos. Kusturica «moderniza» al antihéroe gitano, haciéndolo más cercano al antihéroe contemporáneo, mientras que García Lorca lo mantiene en una dimensión mítica y trágica. Sin embargo, ambos modelos del personaje marginado operan fuera del sistema y se definen más por lo que pueden soportar, es decir, por su posición pasiva ante los posibles cambios sociales que por lo que realmente pueden cambiar a su alrededor (Bal, 1990:100). Padecen su destino mucho más de lo que lo controlan. Sobreviven más que reinstauran o construyen órdenes sociales.

A su vez, como hemos señalado, el gitano antihéroe no debe entenderse como representación realista, sino como una construcción simbólica como la que hace García Lorca de su agonista y nos aleja de la visión romántica. El autor granadino se refiere a una visión propia: un imaginario en la intersección entre lo gitano universal y lo andaluz, con el segundo como prioridad. Convierte «la pena» en su protagonista definitivo, por encima de otros rasgos (citado por Herrero Salgado, 1990: 13).

Por otro lado, ese «canto andaluz en que los gitanos sirven de estribillo» (citado por Herrero Salgado, 1990: 13) confirma que se trata de un uso pretextual del mito por parte del autor. A pesar de ser un feroz comentarista de su propia obra, García Lorca solo puede dar algunas pistas, pero no puede controlar la recepción de sus textos³. Por lo tanto, en el imaginario del receptor se cruzarán las diferentes concepciones del gitano que harán de él un marco architextual desde el cual operará como un código, mediante un juego de concretización de puntos de indeterminación contrario al que sostenía el concepto tradicional de «héroe». En este sentido, la antiheroicidad del gitano no es psicológica, sino estructural: constituye una función dentro de lo que, siguiendo a Genette, puede describirse como un architexto gitano, una categoría transgenérica que organiza tanto la producción como la recepción del texto. El lector reconoce los patrones, identifica la figura trágica y marginal, e interpreta el architexto en consecuencia. No nos encontramos con unos tropos repetidos, con unos recursos narrativos constantes, con unas estructuras narrativas idénticas que organizaran lo que sería un género ficcional (Schaeffer, 2006). La architextualidad se refiere a la relación silenciosa, pero fundamental, entre texto y categorías generales —tipos de discurso, modos de enunciación, géneros literarios, a las que pertenece y que condicionan cómo lo leemos (Genette, 1989: 9, 3, 18)⁴.

3 Dato que a veces hace lucir su propio clasismo: «Además, el gitanismo me da un tono de incultura, de falta de educación y de poeta salvaje que tú sabes bien que yo no soy» (citado por Herrero Salgado, 1990: 12).

4 Genette (1989) define la transtextualidad como el conjunto de relaciones que un texto mantiene con otros textos,

Como comenta Pardo, en su texto sobre el Quijote architextual, intentando categorizar al célebre personaje: «la formulación del concepto en *Palimpsestes* no reduce architexto a un mero sinónimo de género, sino que sugiere otros tipos posibles de paradigma y ello nos permite pensar en formas, tradiciones y, por qué no, mitos» (2024: 5). Tal y como afirma existe «el mito de don Quijote, además del libro Don Quijote; o, en otras palabras, hay un Quijote textual y un Quijote architextual» (Pardo, 2024: 5). Esa misma premisa la podemos aplicar en el caso del gitano recreado por los dos autores e interpretado por el lector/espectador. Al considerar el antihéroe gitano como un architexto, podemos observar cómo se actualiza en cada lenguaje literario a pesar de y gracias a distancias lingüísticas, históricas o estéticas. Podría decirse que «para García Lorca constituye el epítome de una estética gitana que pone en tensión a opuestos incompatibles: lo arcaico combinado con lo histórico, lo regional con lo significativo en el ámbito literario mundial, y lo bello con lo sublime» (Chihaiia 2017: 42). Hablando ya desde la perspectiva antiheroica de los gitanos, no podemos no mencionar su condición de paria. Como comenta Varikis:

El término ‘paria’, en cambio, remite a la exclusión y a la degradación de la servidumbre, pero incluye no solo la idea de una situación objetiva, de un sistema social y político de explotación y exclusión, sino también una percepción subjetiva y cultural de la sociedad frente a los excluidos. (1995: 82)

Precisamente se trata de la posición de exclusión dentro del orden social, que complementa la función narrativa del antihéroe, caracterizada por la negatividad, el fracaso y la falta de agencia. En el caso de los gitanos lorquianos, ambas dimensiones convergen: su marginalidad los sitúa como parias, pero es su configuración estética, marcada por la impotencia y el destino trágico, la que permite leerlos como figuras antiheroicas. Esto se hace todavía más vigente en el cine de Kusturica: el director no solo no intenta embellecer simbólicamente a sus protagonistas, sino que no deja de representarles desde su posición de marginalidad absoluta, acercándolos así en definitiva a la figura de antihéroe clásico.

Al contrastar los dos lenguajes estéticos —literatura y cine— y con el afán de llegar a «la percepción genérica» del gitano antihéroe que «orienta y determina en gran medida el “horizonte de expectativas” del lector y por tanto la recepción de la obra» (Genette, 1989: 14), la terminología propuesta por Genette funciona especialmente bien: hablamos de architexto de gitano antihéroe como una propuesta ético-estética, una transgresión simbólica que pretende universalizar el sufrimiento, el sentimiento del marginado y los parias. En las visiones de los dos autores llegamos a los puntos comunes que despojan al personaje principal de todo adorno, dejándolo en su esencia architextual transgresora. Proporcionándole esta categoría, realmente no estaríamos describiéndolo tan simplemente como un personaje, sino le estaríamos otorgando funciones estructurales.

distinguiendo cinco diferentes modalidades. Son muchos ejemplos de la transtextualidad entendida como pase de relaciones visibles (intertexto) a abstractas (architexto), con la hipertextualidad como núcleo, pero la que más nos interesa aquí es precisamente la parte abstracta del architexto.

Debemos entender, además, que el gitano architextual funciona como lo que Kleiber denomina «prototipo»: una categoría que contiene unos cuantos rasgos que hacen que un receptor la perciba como familiar. No obstante, como indica Kleiber (1990), no tienen que aparecer todos los rasgos para que se identifique la categoría⁵. Por consiguiente, para identificar el architexto del gitano estético como antihéroe, debemos hablar de aquellas características que, sin llegar a configurar un género, sí acogen suficiente identidad propia como para poder introducirlos como categoría transgenérica en cualquier texto.

García Lorca no habla de:

‘los gitanos sucios y harapientos, ni a esas gentes que van por los pueblos y roban’, sino de esas ‘diez familias desde Jerez a Cádiz’ que sorbieron en los comienzos del siglo XV, con la avidez del neófito, el espíritu de la tierra milenaria andaluza, la fusionaron con su alma índica y la han sabido guardar con el celo propio de las razas marginadas e incontaminables. (citado por Herrero Salgado, 1990: 13)

El gitano lorquiano es, pues, un guardador de esencias que implican una forma de ser y estar andaluzas (Herrero Salgado, 1990: 15). Son precisamente estos sucios ladrones, criminales y estafadores, tal y como se nos presentan, el ideal descrito por Kusturica. En el fondo, el cineasta parte de lo que deja de lado García Lorca en sus poemas y en este camino se cruzan tantas veces como se alejan conceptual y estéticamente, pero apoyándose ambos en la marginalidad, el antiheroísmo y el gitanismo: los tres principios que sostienen el architexto del gitano.

Profundizar en las numerosas similitudes y en los ejemplos detallados excede lo que pretende ser este trabajo: una propuesta de contemplación del gitano antihéroe como architexto. Sin embargo, perfilaremos al menos cuáles serían esos rasgos estructurales en las obras de Lorca y Kusturica. Posteriormente, estos pueden rastrearse en otras obras de diferentes autores o bien especificar con detalle cómo se manifiestan en el corpus.

4. Estética de la marginalidad y la imperfección

El enfoque marginal en este caso se configura como una forma de rebeldía que redefine la noción de transgresión, entendida como una infracción que surge desde abajo. Así, la transgresión pasa a concebirse como una trascendencia negativa que, en las obras de Kusturica, se manifiesta como un desplazamiento que devuelve a lo absoluto su dimensión humana⁶. Muy ligada a la marginalidad está la imperfección, que en el caso de Kusturica se materializa a menudo en deformidades físicas. Unos de los personajes principales de la película *Gato negro, gato blanco*, por ejemplo, es

5 Esta es la base de la teoría de Kleiber (1990) en contra de la semántica estructural basada en condiciones necesarias y suficientes, pues al no tener que darse todas a la vez, no serían ni necesarias ni suficientes para identificar un concepto.

6 Como apunta César, la afición del cineasta tiene sus raíces en la obra de Fellini (1996: 151).

una mujer enana, graciosamente llamada Afrodita, que lucha por conquistar a su amor, un hombre extremadamente alto, Grga El Grande. En *El tiempo de los gitanos*, Kusturica usa el personaje del enano como mendigo, estafador y aprovechador de su condición física, sin pretensiones didácticas, ni morales, y siempre con una fuerte sensación de consentimiento.

Con otro tipo de recursos, pero con un objetivo similar, García Lorca también presenta la imperfección de los gitanos desde su marginalidad: «El gitano es el hombre viviendo fuera de la “sociedad civilizada”, es también el hombre primitivo, la fuerza elemental de la naturaleza, existiendo al margen de las leyes y convenciones sociales» (Aguirre, 1979: 80).

Lo mencionado no solo se ve en los poemas de García Lorca, sino también en sus dibujos. Plaza Chillón interpreta este fenómeno lorquiano como una necesidad de identificación y reivindicación del ser de la marginalidad (Plaza Chillón, 2005: 44). Redefiniendo los conceptos claves y reelaborando el papel del gitano, García Lorca reconstruye un mundo en el que los personajes principales están representados dentro de su creación plástica, que no esconde el drama de este ser triste, nostálgico, melancólico que por su condición de marginado vive a espaldas de la sociedad, sino que al contrario forma parte irremediamente de ella (Plaza Chillón, 2009).

5. Los sonidos de la tristeza

Uno de los conceptos clave para la creación del architexto gitano es, sin duda, la música o lo que incluso podríamos denominar, siguiendo el marco propuesto del antihéroe, los sonidos de la tristeza. Sin embargo, no debe entenderse como un rasgo etnográfico, sino como principio estético que organiza la experiencia del texto y como un código estético que construye lo gitano. Kusturica y Lorca se refieren, respectivamente, a *sevdah* y a *duende*, este último en la conexión mística con el cante jondo. Ambos conceptos aportan algo muy propio a la tierra de la que surgen. *Sevdah* es una exaltación extrema y al mismo tiempo una pena que surge al escuchar cierto tipo de música, culturalmente característica de los Balcanes⁷. Esa lamentación está siempre acompañada por música y se transforma en un estado de entusiasmo divino mientras se gasta el dinero y se rompen los vasos. Este proceso se disfruta sádicamente. Son numerosos los ejemplos de *sevdah* en las películas elegidas: *Gato negro, gato blanco* es prácticamente un musical de canción popular, pero con un tono alegre y casi burlesco. No obstante, ninguna alegría viene antes de la pena.

7 Imamović acknowledges different historical shapes that the *sevdalinka* tradition took, from love songs with a strong Oriental features, to folkish popular songs 'for the people' popularised by state radio and television during the communism, to present-day *new sevdah*, that structurally comes close to the status of similar *world music* genres already rooted in some folk traditions, such as *fado*. *Sevdah* is thus no longer a single genre (if it ever was), but a layered body of overlapping historical variants, put into place by the processes of selective tradition that successfully combine and alter the idioms of 'Oriental', 'Occidental' and 'ours' in different sociocultural formations. That being said, the labels of 'Oriental', 'Western' or 'Balkan' still play an important role in *sevdah* tradition and also serve as powerful social and cultural lenses that have a considerable impact on the imagining of 'Us' and 'Others' in post-Yugoslav societies (Nenić, 2015: 266).

La comparación entre duende y *sevdah* no viene de un capricho (Gocić, 2005: 163–168). Se demuestra tomando en cuenta la opinión del poeta con relación al tореo, que aporta bastantes similitudes curiosas:

Parece como si todo el duende del mundo clásico se agolpara en esta fiesta perfecta, exponente de la cultura y de la gran sensibilidad de un pueblo que descubre en el hombre sus mejores iras, sus mejores bilis y su mejor llanto. Ni en el baile español ni en los toros se divierte nadie; el duende se encarga de hacer sufrir por medio del drama, sobre formas vivas, y prepara las escaleras para una evasión de la realidad que circunda. (citado por Josephs/Caballero, 2009: 41)

Para García Lorca, el llanto, la ira, los sentimientos más intensos encuentran su salida en la forma del canto y de la música, y tienen como mensajero un potente instrumento: la guitarra inseparable del músico gitano, pero, ante todo, un instrumento ideal de los nómadas (Clébert, 1985: 149). Encontramos muchas referencias a esta unión de duende y guitarra en «Las seis cuerdas», «Adivinanza de la guitarra» o «El grito», poemas en los que la guitarra «hace llorar a los sueños» (García Lorca, 1991: 177) y las cuerdas «bailan» como «seis doncellas» (García Lorca, 1991: 199). No obstante, el poema más representativo y de emoción más potente es precisamente «La guitarra».

Empieza el llanto
de la guitarra.
Se rompen las copas
de la madrugada.
Empieza el llanto
de la guitarra.
Es inútil callarla.
Es imposible
callarla. (García Lorca, 1991: 146)

El *duende* de Federico García Lorca es una fuerza estética ligada a la creación artística; una energía oscura, visceral y trágica que surge del enfrentamiento con la muerte y el dolor. No es solo emoción, sino una experiencia casi ritual que atraviesa al artista y al público. El *sevdah* balcánico, por su parte, es una sensibilidad melancólica que expresa una nostalgia profunda, un amor doliente y una añoranza más íntima y emocional que ontológica. Aunque con diferencias claramente marcadas —ya que el duende aparece en el acto creativo y el *sevdah* es una manera de sentir y expresar la emoción—, ambos comparten una estética de dolor y melancolía, ligadas a culturas marginales, y funcionan como formas de verdad emocional⁸.

8 Además, encontramos otro punto de encuentro en el legado sefardí, que actúa como puente cultural entre ambas tradiciones. En este sentido, Jasmina Huber (2015: 58) señala que el patrimonio vocal sefardí de los Balcanes

Por consiguiente, el *sevdah* y el duende invocan la tristeza, pero no cualquier tristeza, sino una tristeza trágica vinculada con la música. Es una tristeza desesperanzada y solitaria, que no se relaciona con una misión heroica, sino precisamente con una falta de sentido. En este marco, la musicalidad se convierte en un rasgo estructural del architexto gitano, en tanto vehicula una forma de experiencia marcada por la negatividad y el exceso. Así, la música no solo acompaña a estas figuras, sino que contribuye a definir su condición antiheroica, al inscribirlas en un régimen afectivo dominado por la pérdida, la intensidad y la imposibilidad de resolución.

6. De lo onírico a la muerte desacralizada

En el primer poema del *Romancero gitano*, «Romance de luna, luna», los gitanos son descritos con «bronce y sueño» (García Lorca, 1991: 225), aunque Umbral señala que en el «Romance sonámbulo», «el onirismo lorquiano alcanza su máxima expresión» (1975: 76). Los poemas de García Lorca siguen este argumento de sueño, a veces confuso y secreto⁹.

Los sueños tienen una importancia fundamental en la fenomenología y el sentido de las películas de Kusturica. En *El tiempo de los gitanos* abundan las connotaciones mágico-oníricas, y *Gato negro, gato blanco* está cargada de sentimiento soñador surrealista. En ambas, los personajes están fuertemente definidos por sus sueños. Mientras tanto, lo real no se pone en contraste inseparable con lo mágico y lo onírico, sino que se complementan mutuamente. Además, en *El tiempo de los gitanos*, se suceden las secuencias en las que lo inmaterial, lo espiritual, domina la anécdota hasta el extremo de que casi todo adquiere característica de onírico (César, 1996: 147).

En ambos casos, lo onírico no se opone a la realidad, sino que la reconfigura, produciendo un espacio en el que la acción pierde consistencia y la causalidad se debilita. En este sentido, lo onírico contribuye directamente a la construcción de la figura antiheroica: al situar a los personajes en un mundo inestable, regido por fuerzas opacas o irracionales, limita su capacidad de acción y refuerza su condición de sujetos sometidos, más cercanos al destino que a la agencia.

Tan inestable como el espacio onírico es la transcendencia de la muerte, que aparece con insistencia en las obras de ambos autores, aunque sometida a un tratamiento particular. La muerte no se presenta únicamente como tragedia, sino que a menudo es objeto de una cierta ridiculización o desacralización, lo que contribuye a desestabilizar su sentido convencional. Algo muy parecido ocurre con

occidentales constituye una simbiosis entre la poesía hebrea y las melodías de influencia oriental, configurando una tradición musical caracterizada por una intensa expresividad emocional. Esta herencia compartida refuerza la relación entre el duende lorquiano y el *sevdah*, ya que ambos conceptos emergen de contextos culturales marcados por el mestizaje, la memoria histórica y la convivencia de distintas tradiciones musicales y poéticas.

9 Ortiz-Hernández (2008) dice que los entes poetizados de *Romancero gitano*, a través de una decisión anticipadora, reconocen la posibilidad de la muerte, y el sueño se convierte en el espacio metafísico que nos permite, como posibilidad incondicionada, poner a los protagonistas en medio de las cosas o entre otros hombres, pero al mismo tiempo nos revela la imposibilidad insuperable de estos.

lo que podríamos denominar un utilitarismo religioso, forma que emerge en ambos universos y no responde a una ortodoxia concreta, sino que adopta formas cercanas a un panteísmo flexible y heterodoxo.

Estos elementos funcionan como estructuras simbólicas que configuran un marco de lectura común, orientando la interpretación de los textos pese a sus diferencias estéticas. La reconfiguración de nociones como la muerte, lo onírico o lo sagrado forma parte, así, de la architextualidad del gitano como figura antiheroica, en la medida en que subvierte los valores normativos asociados al héroe tradicional.

Uno de los conceptos que más se ridiculiza, tanto en poemas de García Lorca como en las películas de Kusturica, es precisamente la muerte. En el poema, significadamente titulado «Burla de Don Pedro a caballo», la idea del destino inevitable está envuelto en un humor curioso. Empieza con la imagen de don Pedro montando un caballo: «en la busca/ del pan y del beso» (García Lorca, 1991: 290). No sabemos la razón de la muerte del jinete, pero esta se presenta como una burla, mostrando la parte irónicamente ridícula de la muerte:

Sobre la flor enfriada,
está don Pedro olvidado
¡ay!, jugando con las ranas. (García Lorca, 191: 293)

Fijándonos en el *Poema del Cante Jondo*, también encontraremos este espíritu cómico de García Lorca, pero en un sentido más dramático que lírico, precisamente en los dos diálogos satíricos, dos fantasías de humor negro: la «Escena del Teniente Coronel de la Guardia Civil» y el «Diálogo del Amargo». Con estas sátiras tan fuertes, el autor muestra que la amarga batalla del gitano con su entorno se puede interpretar como verdaderamente cómica, pero al mismo tiempo patética. En ambos casos, por tanto, no es un humor que alivie la tensión, sino que convive con lo trágico y contribuye a intensificarlo.

Mucho más directo es Kusturica en su burla y ridiculización de la muerte, mostrándola en el mundo gitano como algo que es casi parte de la rutina cotidiana. Se ve claramente en numerosas escenas de *El tiempo de los gitanos*, como cuando Perhan, tras ser rechazado, intenta suicidarse en un entorno grotesco y caótico, pero es rescatado y la escena deriva en una celebración absurda y musical donde lo trágico y lo cómico se entrelazan. Algo similar pasa en *Gato negro, gato blanco*, una comedia en la que no hay tantos chistes sobre los gitanos como sobre la muerte¹⁰. Kusturica, como si quisiera presentar la vitalidad difícilmente entendible de los gitanos, se burla constantemente de la muerte, que no solamente se ve como elemento irónico, sino también como elemento relativizado.

Es curioso señalar que en los poemas de García Lorca los hombres mueren normalmente como víctimas: Don Pedro, Antoñito el Camborio, el personaje del poema «Muerto de amor» y el de «Romance sonámbulo». Al mismo tiempo, en la

10 Los jefes de las familias gitanas mueren y resurgen de forma repentina y no trágica, presentando la muerte como un fenómeno relativo e incluso burlón, integrado en un mundo de celebración donde se vive casi como un sueño pasajero.

perspectiva de Kusturica, la muerte masculina está relacionada con la cobardía. No hay en Kusturica una gran simbología de los puñales, navajas y cuchillos con los que García Lorca «mata» a sus gitanos. De hecho, Kusturica lo lleva al ridículo matando, por ejemplo, a Ahmed, el jefe del grupo criminal, clavándole un tenedor en la garganta con la fuerza de telequinesis.

Sin embargo, donde parece haber más similitudes es en la muerte femenina. Una de las escenas más importantes de la película *El tiempo de los gitanos* es el de la muerte de la amada de Perhan. Azra se iguala, a base de martirio, a Santa Olalla, a Soledad Montoya el representante de la Pena, a Tamar incluso, pero más que nada al personaje femenino del poema «Romance sonámbulo», que muere esperando a su hombre.

7. Utilitarismo religioso y panteísmo liberal

El utilitarismo viene tanto de las posibilidades adaptativas de los gitanos como del sentido pagano que este pueblo tiene como marco principal, como en los versos del «San Gabriel»:

San Gabriel: El niño llora
en el vientre de su madre.
No olvides que los gitanos
te regalaron el traje. (García Lorca, 191: 258)

Uno de los objetos más descritos en los poemas de Lorca y que Kusturica introduce varias veces en sus películas es la cruz, que establece una relación entre dos mundos: terrestre y celeste, pero que es una conjunción de contrarios, en la que casan el principio vertical y espiritual con el orden de la tierra. De ahí viene su sentido de lucha y martirio (Arango, 1995: 81). Es ahí donde entran los gitanos de Kusturica, casi burlándose de todo esto: por ejemplo, Dadan, en la película *Gato negro, gato blanco*, a menudo saca la cocaína de un crucifijo que lleva puesto. El gitano, al final de *El tiempo de los gitanos*, charla con Jesús en la iglesia para que cumpla sus deseos de salir por un momento, aunque sea breve, de la marginalidad.

Entender el sentido religioso utilitarista de los gitanos descritos por estos dos autores significa entrar en cierto rechazo de la religión oficial en ambos casos, elaborada con el ejemplo de los gitanos de una manera significativamente distinta.

La religiosidad gitana de este architexto proviene de la trayectoria vital de los gitanos nómadas y de una cierta diferencia marcada por este sedentarismo, como es el caso de los gitanos españoles. Habrá que fijarse en los elementos religiosos de la película *El tiempo de los gitanos*, precisamente en la escena del matrimonio ritual entre Azra y Perhan que ocurre en el río, donde se unen elementos típicos de la tradición hindú con San Jorge, el santo protector de los gitanos que, en el territorio de los Balcanes, los gitanos musulmanes respetan con el mismo fervor que los gitanos ortodoxos (Gocić, 2005: 175). La película remite a varias religiones: hinduismo, islam, cristianismo-ortodoxo y una fuerte sensación de paganismo. En el fondo, tenemos

aquí un ejemplo claro de «transconfesionalidad» o de una «omnireligiosidad» con la que Kusturica, indudablemente, intenta regalar la universalidad al pueblo gitano. Con un simple detalle en la película *Gato negro, gato blanco*, en el que Grga, el tío, hombre más importante dentro de la jerarquización familiar gitana, lleva un colgante, combinación de la estrella de David, media luna y la cruz, consigue que su película llegue a ser entendida en contextos culturalmente diferentes.

Con todo ello, los gitanos trascienden su condición para convertirse en figuras simbólicas que encarnan la tolerancia universal: no ya como un rasgo social específico, sino como principio ético. Representan así una forma de existencia ajena a las lógicas de segregación y se erigen en emblema de la resistencia de lo diferente frente a un orden que tiende a excluirlos. García Lorca explica esta fusión, curiosamente, de una manera similar refiriéndose a sus tres poemas de santos del *Romancero gitano*:

San Miguel rey de aire, que vuela sobre Granada, ciudad de torrentes y montañas.
San Rafael, arcángel peregrino que vive en la *Biblia* y en el *Korán*, quizá más amigo de musulmanes que de cristianos, que pesca en el río de Córdoba. San Gabriel Arcángel, anunciador padre de la propaganda, que planta sus azucenas en la torre de Sevilla. Son las tres andalucías... (citado por Josephs/Caballero, 2009: 101)

García Lorca va directamente al mundo mítico, mágico y simbólico de las antiguas creencias no racionales. Por eso en una de sus cartas aclara sus objetivos: «Procuró armonizar lo mitológico gitano con lo puramente vulgar de los días presentes, y el resultado es extraño, pero creo que de belleza nueva» (citado por Josephs/Caballero, 2009: 72). Por otra parte, como señala Umbral, y donde se acercan los dos artistas, García Lorca ensaya una paganización, esoterización y regionalización del cristianismo, que, naturalmente, está muy lejos de todo fervor religioso y tiene un valor estético, ya que, el autor, tras rechazar el mundo de la fe católica ortodoxa, no da por clausurada la temática, sino que la utiliza de una manera profana, esteticista, a veces equívoca y paraerótica, como en los poemas «San Miguel», «San Rafael» y «San Gabriel» (1975: 82).

García Lorca no insiste en el sentido religioso, sino que usa los símbolos de la fe como una mitología decorativa o los mezcla con un sentimiento fuertemente esotérico y con las religiones entrecruzadas del sur.

8. Erotismo

La sensualidad de lo corporal de los personajes gitanos es uno de los tópicos más frecuentes, desde que los gitanos entraron en la palabra, los dibujos, los cuadros o el cine. No obstante, Kusturica opta por no expresar explícitamente lo erótico en sus gitanos. Esto se puede explicar de dos maneras: que la falta de este tipo de explicitud está muy presente en la mayoría de sus películas y que gira en torno a un tipo de rebeldía hacia lo que podría marcarse como tendencia de la época o, mejor dicho, un

rechazo a la banalización de lo visual de la sexualidad (Gocić, 2005: 120). El cineasta tampoco muestra generosidad hacia sus personajes, presentándolos siempre como unos seres comunes y ordinarios. En *Gato negro, gato blanco*, un grupo de gitanos se obsesiona con las prostitutas, pero estas nunca llegan a transformarse en un fetiche visual y nunca aparece la explotación abierta de su sexualidad (Gocić, 2005: 122). En *El tiempo de los gitanos*, se deja intuir cerrando las puertas o colocando los personajes debajo de las sábanas, mientras que, en *Gato negro, gato blanco*, este acto llega a tener un lado completamente esteticista, ubicándolo bajo el cielo, en un valle lleno de girasoles de colores muy vivos. Encontramos escasas excepciones a esta línea.

Como comenta Umbral hablando del todo-presente erotismo en la obra de García Lorca, lo que llamamos sensualidad es en realidad sexualidad en acto y es lo que le permite al hombre la posibilidad de relacionarse con lo erótico de lo que le rodea. En el caso del autor granadino, el sexo se convierte en un conocimiento estético que queda guardado en la criatura humana de la sexualidad restringida (Umbral, 1975: 128). Aunque esta no parece ser la única explicación, aclara una gran parte de la presentación erótica de los gitanos de García Lorca.

Podemos contemplar incluso los dibujos de García Lorca, siempre relacionados con su poesía, especialmente con el *Romancero*, y que, por lo tanto, podemos interpretar como metáforas auténticas donde lo erótico empieza con la imagen efébrica y ambigua de sus gitanos (Plaza Chillón, 2005: 43). Es aquí donde cabe buscar la analogía con Kusturica: si bien el cineasta rechaza hacer explícita la imagen erótica de los gitanos por lo fácil que era hacerlo en la época dada, así podemos reconocerle al poeta capacidades de un verdadero transgresor, por atreverse a intercalar lo erótico entre lo impermissible.

La atracción claramente sexual de García Lorca por los gitanos parece ser evidente a lo largo de su obra, especialmente en *Romancero gitano*. Los gitanos son mitificados sexualmente, desde los pechos de Soledad Montoya que «gimen canciones redondas» (García Lorca, 1991: 247) hasta elementos masculinos incluso más explícitos. Los gitanos de Lorca son exóticos y de este exotismo el poeta nutre su imaginación para la imprescindible sublimación del sexo.

9. Conflictos

En *El tiempo de los gitanos* y, en mayor medida, en *Gato negro, gato blanco*, se configura un universo autónomo, cerrado sobre sí mismo, fuera del cual apenas existe un referente externo. Como señala Velisavljević (2008: 220), el mundo gitano se presenta desde una perspectiva interna que evita una mirada externa objetivadora, de modo que los tópicos solo emergen cuando se aplican prejuicios ajenos al marco de la película.

En este contexto, adquiere especial relevancia el antagonismo entre distintos linajes o grupos gitanos. Estos conflictos, lejos de ser meramente anecdóticos, responden a una lógica de confrontación donde la violencia y la eliminación del adversario se convierten en mecanismos de legitimación. Como ocurre también en

el *Romancero gitano*, estos enfrentamientos trascienden lo particular y adquieren un carácter simbólico y universal: «los gitanos son mucho más que los gitanos y la Guardia Civil es mucho más que la Guardia Civil» (Umbral, 1975: 93).

En *El tiempo de los gitanos*, esta estructura conflictiva se aproxima a una organización de tipo mafioso, en la que la jerarquía y la supervivencia determinan el poder dentro del grupo. Por el contrario, en *Gato negro, gato blanco*, estos mismos elementos se reformulan bajo un tono humorístico y burlesco: aunque persisten los conflictos entre grandes criminales, estos no desembocan en la muerte, y los personajes se transforman en figuras simpáticas, lo que introduce una visión más optimista y paródica.

Si trasladamos este esquema al universo lorquiano, observamos una estructura similar basada en la oposición. Herrero Salgado (1990:16) retoma las palabras de Fernández Almagro y señala: «Por lo mismo que el gitano incorpora formas reales, proyecta sombra. Ya sabemos cuál: la Guardia Civil» siendo, en este caso, la Guardia Civil la sombra necesaria del gitano. Este personaje colectivo, generalmente anónimo, funciona como símbolo de la autoridad represiva, encarnando una fuerza vinculada a la violencia, la destrucción y la muerte (Herrero Salgado, 1990:16).

De este modo, el enfrentamiento entre gitanos y Guardia Civil trasciende lo anecdótico y se configura como una oposición estructural entre dos mundos: el de la sociedad institucionalizada y el de una alteridad marginal y libre. Esta tensión, lejos de ser simplista, resulta especialmente fecunda para comprender el architexto del gitano como construcción literaria y cultural.

En este sentido, la aportación de García Lorca —y, en paralelo, la de Kusturica— radica en la capacidad de trascender el costumbrismo para elevar esta realidad a una dimensión mítica. Tal y como comenta Herrero Salgado, se trata de materiales que, en otras manos, habrían degenerado en folclore superficial, pero que aquí se transforman en símbolos universales de conflicto humano: pena y muerte, amor y violencia, libertad y represión (1990: 19).

10. Reflexión final

Como cierre, este trabajo ha buscado demostrar la existencia de un architexto del antihéroe gitano entendido como un concepto transgenérico que articula un conjunto de funciones estructurales del personaje. Frente a las lecturas antropológicas o sociológicas, se ha privilegiado un enfoque simbólico y mítico, atendiendo a la coherencia interna y a la autenticidad de los universos creados por Lorca y Kusturica, pese a sus evidentes diferencias estéticas.

El análisis comparado permite identificar una serie de núcleos semánticos recurrentes —la marginalidad, la imperfección, la música como expresión de una emocionalidad extrema, lo onírico, la muerte desacralizada, una religiosidad difusa de carácter casi panteísta, el erotismo y el conflicto— que crean una figura de notable inestabilidad semántica. El gitano emerge así no como una identidad fija, sino como un constructo discursivo que concentra tensiones fundamentales: entre norma y transgresión, entre lo trágico y lo festivo, entre lo real y lo simbólico.

En este sentido, el antihéroe gitano funciona como un dispositivo de lectura que permite interpretar, al menos en parte, las fracturas y cuestionamientos de la sociedad respecto a los modelos heredados.

No obstante, el acceso a esta dimensión architextual no depende únicamente de los textos, sino también del papel activo del receptor. Son los procesos de lectura, la forma en que se completan los espacios de indeterminación y se articulan los campos referenciales, los que terminan de configurar el architexto. Así, el architexto del antihéroe gitano no se encuentra solo en la capacidad del personaje para trascender obras y géneros, sino, sobre todo, en la intersección entre sus rasgos funcionales y las operaciones interpretativas que los actualizan, consolidándose como una categoría crítica.

Bibliografía

- Aguirre, J.M. (1979). Zorrilla y García Lorca: Leyendas y romances gitanos. *Bulletin hispanique*, 1-2, 75-92.
- Álamo Felices, F. (2013). Introducción a la configuración narratológica de los conceptos de héroe y antihéroe. *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 19, 180-195.
- Arango, M.A. (1995). *Símbolo y simbología en la obra de Federico García Lorca*. Madrid: Fundamentos.
- Bal, M. (1990). *Teoría de la narrativa (una introducción a la narratología)*. Madrid: Cátedra.
- Carlyle, T. (1841). *On Heroes, Hero-Worship and the Heroic in the History*. Lincoln University Press, 1966.
- Campbell, J. (1991). El poder del mito: entrevista con Bill Moyers. Madrid: Capitán Swing, 2015.
- Carmona Fernández, A. (2001). Sobre la identidad gitana. *Gitanos, Pensamiento y Cultura*, 11, 39-46.
- César, S. (1996). La sombra de Fellini es alargada: la linterna mágica de Emir Kusturica. *Filmhistoria online*, 6(2), 143-175.
- Chihaia, M. (2017). El género literario de los gitanos en la lírica inicial de Federico García Lorca. *Monograma. Revista Iberoamericana de Cultura y Pensamiento*, 1, 31-53.
- Clébert, J.P. (1985). *Los gitanos*. Barcelona: Orbis.
- García Lorca, F. (1983). *Romancero Gitano* (M. Hernández, Ed.). Madrid: Alianza.
- García Lorca, F. (1991). *Poema del Cante Jondo. Romancero gitano* (A. Josephs, J. Caballero, Eds.). Madrid: Cátedra.
- García Lorca, F. (1994). *Obras VI. Prosa 2 Epistolario* (M. García Posada, Ed.). Madrid: Akal.
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado* (C. Fernández Prieto, Trad.). Madrid: Taurus.
- Gocić, G. (2005). *Emir Kusturica: Kult margine*. Beograd: Studentski Kulturni Centar.

- Grujičić, N., Cerović, S. (2004, 7 de octubre). Emir Kusturica: Nikad neću biti "kul". *Vreme*, 718.
- Harshaw, B. (1984). Ficcionalidad y campos de referencia. En A. Garrido Domínguez (Ed.), *Teorías de la ficción literaria* (pp. 123–157). Madrid: Arco/Libros.
- Herrero i Gomar, S. (2000). Los gitanos en el cine. O *Tchatchipen: lil ada trin tchona rodipen romani*. *Revista trimestral de investigación gitana*, 29, 43–46.
- Herrero Salgado, F. (1990). El gitano en la obra de Federico García Lorca. *AULA. Revista de pedagogía de la Universidad de Salamanca*, 3, 9–20.
- Huber, J. (2015). World music in the Balkans and the politics of (un)belonging. En I. Medić, K. Tomašević (Eds.), *On the appropriation of Oriental music by the Sephardim in the western provinces of the Ottoman Empire* (pp. 58–71). Belgrade: Institute of Musicology, Serbian Academy of Sciences and Arts (SASA).
- Iser, W. (1975). El proceso de Lectura. En R. Warning (Ed.), *Estética de la recepción* (pp. 149–164). Madrid: Visor.
- Jauss, H.R. (1992). *Experiencia estética y hermenéutica literaria: Ensayos en el campo de la experiencia estética*. Madrid: Taurus.
- Josephs, A. & Caballero, J. (2009). Introducción. En García Lorca, F. *Poema del Cante Jondo/ Romancero gitano* (pp. 11–122). Madrid: Cátedra.
- Pardo, P. J. (2024). El Quijote architextual: poética del mito quijotesco. *Anales Cervantinos*, 56(578), 1–32.
- Kleiber, G. (1990). *Semántica de los prototipos*. Madrid: Visor, 1995.
- Kusturica, E. (director). (1988). *Dom za vešanje* [Película]. Forum Sarajevo.
- Kusturica, E. (director). (1998). *Crna mačka, beli mačor*. [Película]. Pandora Filmproduktion.
- Lara, M.P. (2009). *Narrar el mal. Una teoría postmetafísica del juicio reflexionante*. Barcelona: Gedisa.
- Plaza Chillón, J.L. (2005). La imagen del gitano en los dibujos de Federico García Lorca: transgresión y marginalidad. *Gitanos: pensamiento y cultura*, 31, 42–48.
- Plaza Chillón, J.L. (2009). Gitanos – bandoleros: marginalidad étnica y represión homoerótica en la iconografía dibujística lorquiana. Comunicación presentada en las Cuartas Jornadas Archivo y Memoria: *La memoria de los conflictos: legados documentales para la Historia*, Madrid, 19–20 febrero de 2009. <http://www.archivoymemoria.com>
- Rank, O. (1981). *El mito del nacimiento del héroe: una interpretación psicológica de la mitología*. Barcelona: Paidós.
- Moreno, S. (2025). Semiótica del antihéroe contemporáneo: modelos actanciales y axiologías subyacentes al cambio paradigmático de lo heroico. *Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo*, 8, 1–28.
- Nenić I. (2015). World music in the Balkans and the politics of (un)belonging. En I. Medić, K. Tomašević (Eds.), *Beyond the East-West divide Balkan music and its poles of attraction* (pp. 259–272). Belgrade: Institute of Musicology, Serbian Academy of Sciences and Arts (SASA).

- Ortiz-Hernández, J.P. (2008). El Romance sonámbulo de Federico García Lorca como fundamento ontológico-existencial de la conciencia del ser para la muerte. *Hispanista. Revista electrónica de los Hispanistas de Brasil*, 19(32), http://www.hispanista.com.br/artigos%20autores%20e%20pdfs/art_juan.htm
- Schaeffer, J.M. (2006). *¿Qué es un género literario?* Madrid: Akal.
- Umbral, F. (1975). *Lorca, poeta maldito*. Madrid: Biblioteca nueva.
- Varikis, E. (1995). Paria: una metáfora de la exclusión femenina. *Política y cultura*, 4, 81–89.
- Velisavljević, I. (2008). Jedna režija, dva autora: Emir Kusturica vs. Srđan Dragojević. *Sarajevske sveske*, 19–20, 207–228.

Ivana S. Palibrk

Summary

THE GYPSY ANTIHERO AS ARCHITEXT IN THE POETRY OF FEDERICO GARCÍA LORCA AND THE CINEMA OF EMIR KUSTURICA

This study explores the configuration of the Gypsy figure as an antihero through the analysis of *Time of the Gypsies* (1988) and *Black Cat, White Cat* (1998) by Emir Kusturica, and *Gypsy Ballads* (1928) and *Poem of the Deep Song* (1931) by Federico García Lorca. Its main objective is to systematize this character through the concept of the architext, understood as an abstract framework that brings together thematic, modal, and formal categories which guide reading and shape a shared interpretive horizon. The aim is to explain how the Gypsy figure, in its antiheroic dimension, transcends individual works, genres, and aesthetic languages, consolidating itself as a transtextual symbolic construct. The analysis examines the construction of the Gypsy as a character marked by marginality and imperfection, emphasizing its distance from traditional heroic models. Recurrent semantic cores are identified: musicality as an expression of intense emotionality, the oneiric, desacralized death, diffuse religiosity, eroticism, and conflict, which together shape a figure of notable semantic instability. The Gypsy is not presented as a fixed identity but as a discursive construct that articulates tensions between norm and transgression, the tragic and the festive, and the real and the symbolic. Methodologically, the study adopts a comparative and theoretical approach that combines Gérard Genette's concept of the architext with reader-response criticism as developed by Hans Robert Jauss and Wolfgang Iser. This framework makes it possible to analyze how the meaning of the character is constructed through the interaction between textual features and the interpretive operations of the reader, who actualizes meaning by filling in spaces of indeterminacy. The comparative analysis of works from different cultural contexts reinforces the identification of regularities that support the architextual proposal. The results indicate that the architext of the Gypsy antihero does not reside solely in the repetition of traits, but in the dynamic relationship between

those traits and their interpretive actualization. The character thus emerges as an open figure whose identity is constructed through process-based dynamics. Consequently, the Gypsy antihero is consolidated as a reading device for interpreting contemporary cultural tensions. The study opens future lines of inquiry aimed at applying this framework to other works of fiction and deepening intercultural comparisons.

Key words:

Gipsy, antihero, architext, reader-response criticism, Emir Kusturica, Federico García Lorca, poetry, film

Ивана С. Палибрк

Сажетак

ЦИГАНИН АНТИХЕРОЈ КАО АРХИТЕКСТ У ПОЕЗИЈИ ФЕДЕРИКА ГАРСИЈЕ ЛОРКЕ И ФИЛМОВИМА ЕМИРА КУСТУРИЦЕ

Студија истражује конфигурацију фигуре Циганина као антихероја кроз анализу филмова *Дом за вешање* (1988) и *Црна мачка, бели мачор* (1998) Емира Кустурице, као и збирки песама *Цигански романсеро* (1928) и *Поема о канте хонду* (1931) Федерика Гарсије Лорке. Полазиште рада представља систематизација овог лика путем појма архитекста, који се дефинише као апстрактни оквир који обједињује тематске, модалне и формалне категорије које усмеравају читање и обликују заједнички интерпретативни хоризонт. У том смислу настоји се да се објасни како поменута фигура, у својој антихеројској димензији, превазилази појединачна дела, жанрове, родове и естетске језике, те се учвршћује као транстекстуални симболички конструкт. С једне стране, анализа разматра конструкцију Циганина као лика обележеног маргиналношћу и несавршеношћу, наглашавајући његово удаљавање од традиционалних херојских модела. С друге стране, идентификују се семантички чворови који се понављају: музикалност као израз интензивне емоционалности, онирички сентимент, десакарализована смрт, дифузна религиозност, еротизам и конфликт, који заједно обликују фигуру изразите семантичке нестабилности. Стога се фигура Циганина не приказује као фиксни идентитет, већ као дискурзивни конструкт који артикулише тензије између норме и трансгресије, трагичног и фестивалног, а подједнако реалног и симболичког. Из методолошке перспективе, рад примењује компаративни и теоријски приступ који комбинује појам архитекста Жерара Женета с естетиком рецепције Ханса Роберта Јауса и Волфганга Изера. Овај теоретски оквир омогућава да се анализира начин на који се значење лика гради кроз интеракцију између текстуалних карактеристика и интерпретативних операција читаоца који актуализује значења попуњавањем простора неодређености. Компаративна анализа дела из различитих културних контекста додатно учвршћује

могућност уочавања правилности које подржавају архитектстуалну поставку. Резултати овог истраживања указују на то да архитект Циганина антихероја не почива искључиво на понављању одређених особина, већ на динамичном односу између тих особина и њихове интерпретативне актуализације. На тај начин лик Циганина се формира као отворена фигура чији се идентитет гради кроз различите динамике у процесе. Сходно томе, Циганин антихерој се успоставља исто тако као интерпретативни инструмент за разумевање савремених културних тензија. Рад отвара могућност за будућа истраживања усмерена на примену овог оквира на друга књижевна дела и продубљивање интеркултуралних поређења.

Кључне речи:

Циганин, антихерој, архитект, естетика рецепције, Емир Кустурица, Федерико Гарсија Лорка, поезија, филм