ISSN 0522-8468

УНИВЕРЗИТЕТ У БЕОГРАДУ

АНАЛИ
ФИЛОЛОШКОГ ФАКУЛТЕТА

Књига XXXVIII
Специјални број

БЕОГРАД, 2026

АНАЛИ ФИЛОЛОШКОГ ФАКУЛТЕТА
Покренут 1961.

ANALES DE LA FACULTAD DE FILOLOGÍA
Revista fundada en 1961

ANNALS OF THE FACULTY OF PHILOLOGY
Established in 1961

Главни и одговорни уредник
др Биљана Чубровић, редовни професор (Филолошки факултет у Београду)

Чланови Уређивачког одбора
проф. др Рајна Драгићевић (Филолошки факултет Универзитета у Београду)
проф. др Ала Генадијевна Шешкен (Московски државни универзитет)
проф. др Јагода Гранић (Свеучилиште у Сплиту)
проф. др Алојзија Зупан Сосич (Универзитет у Љубљани)
др Јекатерина Ивановна Јакушкина (Московски државни универзитет)
проф. др Александра Корда-Петровић (Филолошки факултет Универзитета у Београду)
проф. др Борко Ковачевић (Филолошки факултет Универзитета у Београду)
проф. др Игор Лакић (Универзитет Црне Горе)
проф. др Мирјана Маринковић (Филолошки факултет Универзитета у Београду)
проф. др Ценка Николова Иванова (Универзитет „Св. Ћирило и Методије“ у Великом Трнову)
др Јелена Прокић (Универзитет у Лајдену)
проф. др Веран Станојевић (Филолошки факултет Универзитета у Београду)
проф. др Јасна Стојановић (Филолошки факултет Универзитета у Београду)
др Дејан Стошић (Универзитет Жан Жорес у Тулузу)
проф. др Бошко Сувајџић (Филолошки факултет Универзитета у Београду)
проф. др Ала Татаренко (Филолошки факултет Нац. универзитета „Иван Франко” у Лавову)
проф. др Ђунићи Тојота (Градски универзитет Осаке)

Секретар редакције
др Мирјана Вучковић (Филолошки факултет Универзитета у Београду)

Технички секретар
др Александра Вукелић (Филолошки факултет Универзитета у Београду)

Редакција закључена 15. септембра 2026.

Лектура
др Уго Маркос Бланко
Џени Тереса Пердомо Гонсалес

Издавач
Филолошки факултет Универзитета у Београду
Студентски трг 3, 11000 Београд, 011/2638622
За издавача: проф. др Ива Драшкић Вићановић
anali.filoloski@gmail.com
https://anali.fil.bg.ac.rs

Графички дизајн
Срђан Ђурђевић

Прелом
Предраг Жижовић

Штампа
Birograf comp, Београд

Тираж: 100

Издавање часописа финансијски помаже Министарство науке, технолошког развоја и иновација Републике Србије.

ISSN 0522-8468
e-ISSN 2787-1037

Радови су лиценцирани под условима и одредбама лиценце
Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International License.

УНИВЕРЗИТЕТ У БЕОГРАДУ
ФИЛОЛОШКИ ФАКУЛТЕТ

АНАЛИ ФИЛОЛОШКОГ ФАКУЛТЕТА

Књига XXXVIII, Специјални број
2026

Хероји хиспанског света

Уредници
проф. др Владимир Карановић
проф. др Анђелка Пејовић

БЕОГРАД
2026

Editora General

Prof. Dra. Biljana Čubrović (Facultad de Filología, Universidad de Belgrado)

Consejo Editorial

Prof. Dra. Rajna Dragićević (Facultad de Filología, Universidad de Belgrado)
Prof. Dra. Alla Gennadyevna Sheshken (Universidad Estatal Lomonosov de Moscú)
Prof. Dra. Jagoda Granić (Universidad de Split)
Dra. Ekaterina Ivanovna Yakushkina (Universidad Estatal Lomonosov de Moscú)
Prof. Dra. Aleksandra Korda-Petrović (Facultad de Filología, Universidad de Belgrado)
Prof. Dr. Borko Kovačević (Facultad de Filología, Universidad de Belgrado)
Prof. Dr. Igor Lakić (Universidad de Montenegro)
Prof. Dra. Mirjana Marinković (Facultad de Filología, Universidad de Belgrado)
Prof. Dra. Tsenka Nikolova Ivanova (Universidad "San Cirilo y San Metodio" de Veliko Tarnovo)
Dra. Jelena Prokić (Universidad de Leiden)
Prof. Dr. Veran Stanojević (Facultad de Filología, Universidad de Belgrado)
Prof. Dra. Jasna Stojanović (Facultad de Filología, Universidad de Belgrado)
Dr. Dejan Stošić (Universidad de Toulouse Jean Jaurès)
Prof. Dr. Boško Suvajdžić (Facultad de Filología, Universidad de Belgrado)
Prof. Dra. Alla Tatarenko (Universidad Nacional Ivan Franko de Lviv)
Prof. Dr. Junichi Toyota (Universidad de la Ciudad de Osaka)
Prof. Dra. Alojzija Zupan Sosič (Universidad de Liubliana)

Secretaria de Redacción

Dra. Mirjana Vučković (Facultad de Filología, Universidad de Belgrado)

Secretaria Técnica

Dra. Aleksandra Vukelić (Facultad de Filología, Universidad de Belgrado)

Este número de la revista se completó el 15 de septiembre de 2026.

Lectura y corrección de textos

Dr. Hugo Marcos Blanco
Jenny Teresa Perdomo González

Editor

Facultad de Filología, Universidad de Belgrado
C/Studentski trg 3, 11000 Belgrado, Serbia, +381 11 2638 622
Por el Editor: Prof. Dra. Iva Draškić Vićanović
anali.filoloski@gmail.com
https://anali.fil.bg.ac.rs

Diseño

Srđan Đurđević

Maquetación

Predrag Žižović

Impresión

Birograf comp, Belgrado

Tirada: 100

La publicación de esta revista cuenta con el apoyo del Ministerio de Educación, Ciencia y Desarrollo Tecnológico de la República de Serbia.

ISSN 0522-8468
e-ISSN 2787-1037

Esta obra está bajo una licencia
Creative Commons Atribución-CompartirIgual 4.0 Internacional.

UNIVERSIDAD DE BELGRADO
FACULTAD DE FILOLOGÍA

ANALES DE LA FACULTAD DE FILOLOGÍA

Vol. XXXVIII, Número especial
2026

Héroes del mundo hispánico

Editores
Prof. Dr. Vladimir Karanović
Prof. Dra. Anđelka Pejović

BELGRADO
2026

Editor-in-Chief
Prof. Biljana Čubrović (Faculty of Philology, University of Belgrade)

Editorial Board
Prof. Rajna Dragićević (Faculty of Philology, University of Belgrade)
Prof. Alla Gennadyevna Sheshken (Lomonosov Moscow State University)
Prof. Jagoda Granić (University of Split)
Dr Ekaterina Ivanovna Yakushkina (Lomonosov Moscow State University)
Prof. Aleksandra Korda-Petrović (Faculty of Philology, University of Belgrade)
Prof. Borko Kovačević (Faculty of Philology, University of Belgrade)
Prof. Igor Lakić (University of Montenegro)
Prof. Mirjana Marinković (Faculty of Philology, University of Belgrade)
Prof. Tsenka Nikolova Ivanova ("St. Cyril and St. Methodius" University of Veliko Tarnovo)
Dr Jelena Prokić (Leiden University)
Prof. Veran Stanojević (Faculty of Philology, University of Belgrade)
Prof. Jasna Stojanović (Faculty of Philology, University of Belgrade)
Dr Dejan Stošić (University of Toulouse Jean Jaurès)
Prof. Boško Suvajdžić (Faculty of Philology, University of Belgrade)
Prof. Alla Tatarenko (Ivan Franko National University of Lviv)
Prof. Junichi Toyota (Osaka City University)
Prof. Alojzija Zupan Sosič (University of Ljubljana)

Editorial Secretary
Dr Mirjana Vučković (Faculty of Philology, University of Belgrade)

Technical Secretary
Dr Aleksandra Vukelić (Faculty of Philology, University of Belgrade)
This journal issue completed on September 15 2026.

Proofreading
Dr Hugo Marcos Blanco
Jenny Teresa Perdomo González

Publisher
Faculty of Philology, University of Belgrade
3 Studentski trg, 11000 Belgrade, Serbia, +381 11 2638 622
For the Publisher: Prof. Iva Draškić Vićanović
anali.filoloski@gmail.com
https://anali.fil.bg.ac.rs

Graphic design
Srđan Đurđević

Typesetting
Predrag Žižović

Printing
Birograf comp, Belgrade

Print run: 100

The publication of this journal is supported by the Ministry of Education, Science and Technological Development of the Republic of Serbia.

ISSN 0522-8468
e-ISSN 2787-1037

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International License.

UNIVERSITY OF BELGRADE
FACULTY OF PHILOLOGY

ANNALS OF THE FACULTY OF PHILOLOGY

Volume XXXVIII, Special issue
2026

Heroes of the Hispanic world

Editors
Prof. Vladimir Karanović
Prof. Anđelka Pejović

BELGRADE
2026

Научни одбор

др Фабио дел Прете (Универзитет Тулуз – Жан Жорес/Француски национални центар за научна истраживања)
проф. др Марк Л. Гринберг (Универзитет у Канзасу)
проф. др Зоран Пауновић (Универзитет у Новом Саду/Универзитет у Београду/САНУ)
проф. др Алфредо Родригес Лопес-Васкес (Универзитет у Ла Коруњи)
проф. др Ирена Страмљич Брезник (Универзитет у Марибору)
проф. др Алена Ћатовић (Универзитет у Сарајеву)
проф. др Роберт Ходел (Универзитет у Хамбургу/САНУ)
проф. др Чаба Чидеш (Универзитет Гашпар Кароли Реформатске цркве у Мађарској)
доц. др Вацлав Штјепанек (Масариков универзитет)

Consejo Científico

Prof. Dr. Csaba Csides (Universidad Károli Gáspár de la Iglesia Reformada de Hungría)
Prof. Dra. Alena Ćatović (Universidad de Sarajevo)
Dr. Fabio del Prete (Universidad de Toulouse – Jean Jaurès/Centro Nacional Francés de Investigación científica)
Prof. Dr. Marc L. Greenberg (Universidad de Kansas)
Prof. Dr. Robert Hodel (Universidad de Hamburgo/Academia Serbia de Ciencias y Artes)
Prof. Dr. Zoran Paunović (Universidad de Novi Sad/Universidad de Belgrado/Academia Serbia de Ciencias y Artes)
Prof. Dr. Alfredo Rodríguez López-Vázquez (Universidade da Coruña)
Prof. Dra. Irena Stramljič Breznik (Universidad de Maribor)
Dr. Václav Štěpánek (Universidad Masaryk)

Scientific Board

Prof. Alena Ćatović (University of Sarajevo)
Prof. Csaba Csides (Károli Gáspár University of the Reformed Church in Hungary)
Dr Fabio del Prete (University of Toulouse – Jean Jaurès/French National Centre for Scientific Research)
Prof. Marc L. Greenberg (University of Kansas)
Prof. Robert Hodel (University of Hamburg/Serbian Academy of Sciences and Arts)
Prof. dr Zoran Paunović (University of Novi Sad/University of Belgrade/Serbian Academy of Sciences and Arts)
Prof. Alfredo Rodríguez López-Vázquez (University of A Coruña)
Prof. Irena Stramljič Breznik (University of Maribor)
Dr Václav Štěpánek (Masaryk University)

Рецензенти

др Марија дел Кармен Авила Мартин, ванредни професор, Филозофски факултет Универзитета у Гранади; др Маја Андријевић, доцент, Филолошко-уметнички факултет Универзитета у Крагујевцу; др Ђузепе Гати Рикарди, доцент, Филолошки факултет Универзитета Гуљелмо Маркони; др Весна Дицков, редовни професор у пензији, Филолошки факултет Универзитета у Београду; др Жељко Донић, доцент, Филолошки факултет Универзитета у Београду; др Илинка Илијан, ванредни професор, Одсек за савремене језике и књижевности Западног универзитета у Темишвару; др Бранка Каленић Рамшак, редовни професор, Филозофски факултет Универзитета у Љубљани; др Естер Катона, редовни професор, Одсек за хиспанистику, Универзитет у Сегедину; др Росарио Лишандро, доцент, Факултет хуманистичких наука Универзитета у Алмерији; др Ведрана Ловриновић, виши асистент, Одсек за хиспанистику и иберијске студије Универзитета у Задру; др Сања Маричић Месаровић, редовни професор, Филозофски факултет Универзитета у Новом Саду; др Габријела Менцел, редовни професор, Одсек за шпански језик и књижевност, Универзитет Етвеш Лоранд у Будимпешти; др Сања Михајловић Костадиновска, ванредни професор, Филолошки факултет „Блаже Конески“ Универзитета „Св. Кирил и Методиј“ у Скопљу; др Маша Петровић Гујаничић, доцент, Филолошко-уметнички факултет Универзитета у Крагујевцу; др Мирјана Секулић, редовни професор, Филолошко-уметнички факултет Универзитета у Крагујевцу; др Јелена Филиповић, редовни професор, Филолошки факултет Универзитета у Београду; др Маја Шабец, редовни професор, Филозофски факултет Универзитета у Љубљани.

Evaluadores

Dra. Maja Andrijević, Facultad de Filología y Artes, Universidad de Kragujevac; Dra. María del Carmen Ávila Martín, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Granada; Dra. Vesna Dickov, Facultad de Filología, Universidad de Belgrado; Dr. Željko Donić, Facultad de Filología, Universidad de Belgrado; Dra. Jelena Filipović, Facultad de Filología, Universidad de Belgrado; Dr. Giuseppe Gatti Ricardi, Facultad de Filología, Università degli Studi Guglielmo Marconi; Dra. Ilinca Ilian, Departamento de Lenguas y Literaturas Modernas, Universidad del Oeste de Timisoara; Dra. Branka Kalenić Ramšak, Facultad de Filosofía, Universidad de Liubliana; Dra. Eszter Katona, Departamento de Estudios Hispánicos, Universidad de Szeged; Dr. Rosario Lisciandro, Facultad de Humanidades, Universidad de Almería; Dra. Vedrana Lovrinović, Departamento de Estudios Hispánicos e Ibéricos, Universidad de Zadar; Dra. Sanja Maričić Mesarović, Facultad de Filosofía, Universidad de Novi Sad; Dra. Gabriella Menczel, Departamento de Estudios Hispánicos, Universidad Eötvös Loránd; Dra. Sanja Mihajlovik Kostadinovska, Facultad de Filología «Blaže Koneski», Universidad «SS. Cirilo y Metodio» de Skopie; Dra. Maša Petrović Gujaničić, Facultad de Filología y Artes, Universidad de Kragujevac; Dra. Mirjana Sekulić, Facultad de Filología y Artes, Universidad de Kragujevac; Dra. Maja Šabec, Facultad de Filosofía, Universidad de Liubliana.

Reviewers

Dr Maja Andrijević, Faculty of Philology and Arts, University of Kragujevac; Prof. María del Carmen Ávila Martín, Faculty of Arts, University of Granada; Prof. Vesna Dickov, Faculty of Philology, University of Belgrade; Dr Željko Donić, Faculty of Philology, University of Belgrade; Prof. Jelena Filipović, Faculty of Philology, University of Belgrade; Dr Giuseppe Gatti Ricardi, Faculty of Philology, Guglielmo Marconi University; Prof. Ilinca Ilian, Department of Modern Languages and Literatures, West University of Timisoara; Prof. Branka Kalenić Ramšak, Faculty of Arts, University of Ljubljana; Prof. Eszter Katona, Department of Hispanic Studes, University of Szeged; Dr Rosario Lisciandro, College of Humanities, University of Almería; Dr Vedrana Lovrinović, Department of Hispanic and Iberian Studies, University of Zadar; Prof. Sanja Maričić Mesarović, Faculty of Philosophy, University of Novi Sad; Prof. Gabriella Menczel, Department of Spanish Language and Literature, University Eötvös Loránd; Prof. Sanja Mihajlovik Kostadinovska, "Blaže Koneski" Faculty of Philology, The Saints Cyril and Methodius University of Skopje; Dr Maša Petrović Gujaničić, Faculty of Philology and Arts, University of Kragujevac; Prof. Mirjana Sekulić, Faculty of Philology and Arts, University of Kragujevac; Prof. Maja Šabec, Faculty of Arts, University of Ljubljana.

Índice
Table of Contents
Садржај

Presentación — 15

Introduction — 19

Уводна реч— 23

Lingüística / Linguistics / Лингвистика

Rafael I. del Moral Aguilera

Héroes de la lengua española que murieron sin saber que lo habían sido: Fernán González, Cristóbal Colón y Miguel de Cervantes — 27

Heroes of the Spanish language who died not knowing they were heroes: Fernán González, Christopher Columbus and Miguel de Cervantes

Хероји шпанског језика који су умрли не знајући да су хероји: Фернан Гонсалес, Кристифор Колумбо и Мигел де Сервантес

Marijana R. Aleksić Milanović

El trabajo heroico de los lexicógrafos y la realidad actual en la enseñanza-aprendizaje del español como lengua extranjera (investigación-acción) — 39

Heroic work of lexicographers and the current state of teaching and learning Spanish as a foreign language (action research)

Херојски рад лексикографа и тренутно стање у настави и учењу шпанског као страног језика (акционо истраживање)

Aneta G. Trivić / Veselka A. Nenkova

Héroes y antihéroes en la paremiología española, serbia y búlgara — 53

Heroes and antiheroes in Spanish, Serbian and Bulgarian paremiology

Хероји и антихероји у шпанској, српској и бугарској паремиологији

Literatura / Literature / Књижевност

Jasmina P. Nikolić

Héroes ajenos, mitos propios: Karađorđe y don Rodrigo en la imaginación romántica británica — 81

Foreign heroes, native myths: Karađorđe and Don Rodrigo in the British Romantic imagination

Туђи јунаци, сопствени митови: Карађорђе и дон Родриго у британској романтичарској имагинацији

Ivana S. Palibrk

El antihéroe gitano como architexto en la poesía de Federico García Lorca y en el cine de Emir Kusturica — 99

The Gypsy antihero as architext in the poetry of Federico García Lorca and the cinema of Emir Kusturica

Циганин антихерој као архитекст у поезији Федерика Гарсије Лорке и филмовима Емира Кустурице

Ana Z. Huber

Federico García Lorca y Mariana Pineda: heroicidad mítica y universal — 121

Federico García Lorca and Mariana Pineda: mythical and universal heroism

Федерико Гарсија Лорка и Маријана Пинеда: митски и универзални хероизам

Maja D. Veljković Michos

Federico García Lorca y la heroicidad poética en *Poeta en Nueva York* — 137

Federico García Lorca and poetic heroism in *Poeta en Nueva York*

Федерико Гарсија Лорка и песнички хероизам у делу *Песник у Њујорку*

Noelia M. Suárez García

On anem? Periferia(s) de pícaros y xarnegos en *Últimas tardes con Teresa,* de Juan Marsé — 157

On anem? Periphery(s) of rogues and xarnegos in *Últimas Tardes con Teresa* by Juan Marsé

Куда идемо? Периферија/е пикара и дођоша у роману *Последње поподне са Терезом* Хуана Марсеа

Vladimir J. Karanović

La recepción de la literatura española del siglo XIX en las traducciones y otros textos de Snežana Jovanović: la trayectoria de una heroína del hispanismo serbio — 173

The reception of 19th-century Spanish literature in the translations and other texts of Snežana Jovanović: the trajectory of a heroine of Serbian Hispanism

Рецепција шпанске књижевности XIX века у преводима и другим текстовима Снежане Јовановић: развојни пут хероине српске хиспанистике

Ksenija M. Vraneš

Martín Fierro como (anti)héroe nacional argentino: de José Hernández a la actualidad — 195

Martín Fierro as an Argentine national (anti)hero: from José Hernández to the present

Мартин Фијеро као аргентински национални анти(јунак): од Хосеа Ернандеса до данас

Svetlana V. Stevanović

Ascenso y caída del héroe revolucionario en la novela *¡Mi general!* de Gregorio López y Fuentes — 219

The rise and fall of the revolutionary hero in Gregorio López y Fuentes's novel *My General!*

Успон и пад револуционарног јунака у роману *Мој генерале!* Грегорија Лопеса и Фуентеса

Marcin M. Kołakowski

La reina cuir utópica: heroicidad, comunidad y soberanía en *La reina del Paraguay* de Nicolás Colfer — 239

The utopian queer queen: heroism, community, and sovereignty in Nicolás Colfer's *La reina del Paraguay*

Утопијска квир краљица: херојство, заједница и суверенитет у делу *Краљица Парагваја* Николаса Колфера

Estudios culturales / Cultural Studies / Студије културе

Fernando M. Operé Santillana

Cristóbal Colón, héroe o villano — 259

Christopher Columbus, hero or villain

Кристифор Колумбо, херој или злочинац

Izabela J. Beljić

Una voz sola contra todos: feminismo, ciudadanía y heroísmo político en Clara Campoamor — 273

Alone voice against all: Clara Campoamor's feminism, citizenship, and political heroism

Усамљени глас против свих: феминизам, грађанство и политички хероизам Кларе Кампоамор

Ivana Z. Georgijev / Jelena M. Kovač / Ana N. Kuzmanović Jovanović

La idealización de la maternidad en el contexto del franquismo: un análisis de la literatura científica en español — 291

The idealization of motherhood in the context of Francoism: an analysis of scientific literature in Spanish

Идеализација мајчинства у контексту франкизма: анализа научне литературе на шпанском језику

Presentación

El número especial de la revista *Anali Filološkog fakulteta* (Vol. 38, 2026), titulado *Héroes del mundo hispánico*, está dedicado al tema de la heroicidad hispánica, en el sentido más amplio de la palabra. El heroísmo es un fenómeno presente en todas las sociedades y en todas las épocas históricas, pero, dentro del marco del mundo hispano —su historia, cultura y arte—, ha adquirido un significado especial.

La palabra *héroe* hace referencia a personas que se han distinguido por sus excepcionales acciones, por su valentía y por su capacidad para afrontar desafíos en beneficio de los demás. Pueden ser personas reales de nuestro entorno cotidiano o personajes históricos, pero también personajes literarios, mitológicos o procedentes de la historia cultural y de la tradición. En la actualidad, los héroes parecen ser cada vez menos numerosos, y las bases de la heroicidad (altruismo, coraje, empatía) han pasado a ser un conjunto de cualidades poco comunes que tendemos a asociar con tiempos pasados y un mundo distinto. No obstante, el presente demuestra que la heroicidad no ha desaparecido, sino que ha adoptado nuevas formas de manifestarse y nuevas perspectivas desde las que percibirla, lo cual respalda la tesis sobre la continuidad temporal y la trayectoria evolutiva de la heroicidad, con todos los altibajos y las adaptaciones dentro del marco de la historia general de la humanidad.

La civilización hispánica ha dado lugar a numerosos héroes que, desde las primeras manifestaciones de la hispanidad hasta la actualidad, han ido apareciendo en distintos lugares del mundo, tanto en España como en los países de América Hispánica. A través de historias nacionales —que dan cuenta de delicadas circunstancias sociales, de la independencia y del desarrollo de la democracia—, de la literatura y de las demás formas artísticas, los héroes hispánicos han dejado una huella significativa no solo en los ámbitos nacional y regional, sino también en los del conocimiento, el pensamiento y el humanismo, con alcance universal.

Al concebir este número especial, hemos desarrollado varias líneas de investigación pertinentes para los estudios hispánicos contemporáneos, así como para los estudios filológicos y transdisciplinarios:

- Fundamentos y particularidades de la heroicidad hispánica: de lo real a lo imaginario;
- Héroes del mundo hispánico a través del prisma del análisis socio-histórico y el diálogo de discursos históricos;
- Héroes y la conquista de la libertad ayer, hoy y mañana en el mundo hispánico (política, sociedad, cultura);
- Escritores españoles e hispanoamericanos y clásicos como héroes de la literatura universal
- Héroe y antihéroe como personajes literarios;
- Discurso de la heroicidad y el concepto de la valentía en obras de la literatura española e hispanoamericana;
- La heroicidad en sinergia con la experiencia y la juventud en la historia de la literatura española e hispanoamericana;
- Héroes de las sociedades, culturas y artes hispanas: valor nacional y proyección universal
- Utopía heroica y distopía antiheroica en las literaturas y artes hispánicas;

– Diálogo entre los héroes del hispanismo serbio y mundial: estudios comparados, heroicidad de las investigaciones pioneras, relaciones entre culturas;
– Desarrollo histórico del heroísmo hispano: estudios hispánicos, estudios lingüísticos y literarios (de estudios hispánicos a otras disciplinas filológicas y viceversa);
– Héroes de la historia de la lengua española y de las investigaciones lingüísticas contemporáneas;
– El concepto de la heroicidad en la lengua española y análisis del discurso del heroísmo;
– Sociolingüística hispánica, la diáspora y la cuestión de la identidad: los héroes de la preservación de la cultura y la nación;
– Heroicidad en los estudios de lengua española y de otras lenguas: estudios comparados históricos y análisis contrastivos;
– Traducción del español al serbio y del serbio al español: historia de la heroicidad.

Partiendo de los marcos temáticos establecidos, este número especial de la revista incluye 15 artículos científicos, cuyos autores proceden de varios países (España, Francia, Polonia, Bulgaria, Estados Unidos y Serbia) y de una decena de centros universitarios de estudios hispánicos de todo el mundo. Los artículos abarcan las áreas de investigación más diversas dentro de los estudios hispánicos contemporáneos. Además de estudios de lingüística hispánica, se incluyen también análisis de corpus literarios de la literatura española e hispanoamericana, literatura comparada, estudios culturales, etc.

Concretamente, dentro del campo de los estudios lingüísticos encontramos tres textos: uno sobre la contribución involuntaria de tres personajes históricos —Fernán González, Cristóbal Colón y Miguel de Cervantes— al desarrollo de la lengua española y sobre el concepto de «héroes involuntarios de la lengua» como categoría interpretativa para describir este tipo de influencia histórica; otro sobre lexicografía, que analiza la actitud de los estudiantes de Filología Hispánica de la Facultad de Filología de la Universidad de Belgrado hacia el uso de los recursos lexicográficos; y un último, que analiza y compara los proverbios y refranes de las lenguas española, serbia y búlgara, cuyos componentes léxicos incluyen nombres propios, utilizando los enfoques contrastivo, traductológico y semántico-conceptual.

En el ámbito de la literatura española se incluyen textos dedicados a estudios sintéticos, comparativos o de recepción. En este contexto destacamos varios estudios: el análisis comparado de las figuras heroicas procedentes de las tradiciones nacionales española y serbia que fueron reinterpretadas por el Romanticismo británico —Karađorđe, líder del Primer Levantamiento Serbio, en la balada *Czerni George* de George Croly, y don Rodrigo, último rey visigodo, en el poema *The Vision of Don Roderick* de Walter Scott—. Una sección temática especial está formada por tres textos dedicados a los estudios lorquianos. Así, se analizan: la recepción del personaje del gitano en las películas de Emir Kusturica a partir de la antología *Romancero gitano* y el concepto del architexto; la visión de la mujer, en el sentido más amplio de la palabra, en la obra *Mariana Pineda* de Federico García Lorca; y el concepto de la heroicidad en *Poeta en Nueva York*, uno de los testimonios clave de la poesía española del siglo XX, mostrando cómo la heroicidad lorquiana, apartándose del modelo épico tradicional, se concibe como un concepto poético, ético y emocional. La novela española del siglo XX está presente mediante el trabajo cuyo objetivo es analizar la configuración de la periferia urbana en *Últimas tardes con Teresa*, de

Juan Marsé, como un territorio simbólico desde el que se articulan las relaciones entre espacio, migración, identidad y clase social. Esta sección se cierra con un trabajo que analiza los horizontes de recepción de la literatura española del siglo XIX en las traducciones y los textos especializados, críticos y científicos de Snežana Jovanović (1970–2025), hispanista, traductora y profesora de lengua española, en el que se explica el contexto de su realización y se analizan su evaluación en el ámbito académico profesional y su importancia en el sistema de la literatura traducida y en el hispanismo serbio en general.

Los temas hispanoamericanos muestran la diversidad de los trabajos y la dedicación de los hispanistas a varias épocas de la historia de la literatura. En primer lugar, contamos con un estudio que analiza la evolución de Martín Fierro como (anti)héroe nacional mediante un análisis diacrónico y comparativo que atiende a su apropiación, canonización, desmitificación y reformulación en distintas etapas de la tradición literaria argentina. Además, encontramos un análisis dedicado a los mecanismos narrativos mediante los cuales Gregorio López y Fuentes construye y posteriormente desmantela la figura del héroe revolucionario en la novela *¡Mi general!* desde una perspectiva interdisciplinaria que articula la teoría del héroe y del antihéroe, la psicología arquetípica y los estudios sobre la novela de la Revolución mexicana. La sección de literatura hispanoamericana incluye un texto dedicado a la literatura argentina contemporánea, en el que encontramos una lectura analítica de la novela *La reina del Paraguay*, de Nicolás Colfer, como una reconfiguración de la heroicidad disidente en la narrativa cuir argentina contemporánea.

Dentro del campo de estudios culturales encontramos un texto que ofrece una nueva lectura de la figura de Cristóbal Colón y su visión y percepción en el marco de la historia cultural, y muestra el dinamismo de la interpretación histórica, tanto tradicional como contemporánea. También disponemos de un artículo en el que se analiza la figura y el pensamiento de Clara Campoamor desde la perspectiva del feminismo, la ciudadanía y el heroísmo político, y se propone una reinterpretación de su legado feminista, político y jurídico, destacando no solo su contribución a la consolidación de la ciudadanía democrática en España, sino también la dimensión ética de una actuación pública marcada por la coherencia entre pensamiento, palabra y acción. Y, por último, el número especial se cierra con el estudio de la imagen de la mujer en la época franquista y su interpretación en las publicaciones españolas contemporáneas.

Todos los temas y obras mencionados anteriormente plantean una serie de interrogantes e invitan a la reflexión y a la revisión de ideas ya conocidas dentro del marco de la historia cultural hispánica. ¿Qué hace que una persona se convierta en héroe? La historia, la literatura y la cultura parecen ofrecer respuestas muy distintas, y quizá precisamente por eso la pregunta permanece abierta. Cristóbal Colón, Federico García Lorca, Mariana Pineda, Clara Campoamor o Martín Fierro, figuras tan diferentes entre sí, muestran que la heroicidad no es una categoría estable: puede construirse, discutirse, transformarse e incluso desaparecer para reaparecer bajo una forma distinta. A veces basta un cambio de época, de valores o de mirada para que quien fue celebrado como héroe pase a ser considerado villano, o para que una víctima se transforme en mito.

También parece frágil la frontera entre héroe y antihéroe. El héroe revolucionario que termina integrado en las estructuras de poder puede conservar el título y perder aquello que le daba legitimidad; el personaje marginal, violento o imperfecto puede, por el contrario, encarnar una forma inesperada de resistencia. Los (anti)

héroes recuerdan que la heroicidad no siempre nace de la pureza, la victoria o la ejemplaridad. A veces surge precisamente de la contradicción, de la derrota, de la periferia o de la capacidad de sobrevivir sin ajustarse a los modelos establecidos.

Hay, además, héroes que quizá nunca pretendieron serlo. Fernán González, Cristóbal Colón o Miguel de Cervantes contribuyeron, de maneras muy diferentes y no siempre conscientes, a la historia de una lengua; un investigador o traductor también puede transformar silenciosamente un campo de conocimiento y abrir caminos para quienes vienen después. Incluso una tarea aparentemente alejada de cualquier épica, como elaborar un diccionario, puede participar en una construcción cultural cuyo alcance solo se comprende con el paso del tiempo. En estos casos, la heroicidad parece residir menos en la intención que en las consecuencias. Tal vez por eso toda sociedad necesita construir sus héroes, pero también necesita revisarlos. Los monumentos, las obras literarias, las biografías, las frases que sobreviven en la lengua o los mitos nacionales muestran que cada época selecciona, transforma y a veces eterniza determinadas figuras para hacerlas hablar desde sus propias preocupaciones. La heroicidad puede ser, entonces, una forma de memoria, pero también una forma de poder.

Y quizá la pregunta más interesante no sea quién merece realmente el nombre de héroe, sino qué buscamos cuando lo utilizamos. Puede que los héroes más visibles sean aquellos que la historia ha decidido convertir en símbolos, mientras que otros permanecen casi fuera de la mirada pública: las madres, los padres, todos los que cuidan, defienden la libertad, enseñan, crean o simplemente resisten. Tal vez allí, en esos actos cotidianos y continuos que rara vez llegan a convertirse en monumentos, se encuentre una de las formas más discretas —y quizá más persistentes— de la heroicidad.

Finalmente, deseamos expresar nuestro especial agradecimiento a todos los autores y autoras que han participado en este volumen especial de la revista *Anali Filološkog fakulteta*, y han proporcionado al público una muestra de la diversidad y la representatividad del trabajo científico de investigadores e hispanistas de distintas partes del mundo. En este proceso han tenido un papel importante los colegas del Comité científico, por la evaluación de los textos que integran la publicación. A nuestros colegas Dr. Hugo Marcos Blanco y Jenny Teresa Perdomo González les agradecemos la minuciosa lectura y corrección de los textos. Asimismo, deseamos mostrar nuestro agradecimiento a los miembros del Consejo Editorial y a la editora general de la revista, profesora Dra. Biljana Čubrović, por apoyar nuestra propuesta de ofrecer a los lectores y al ámbito científico internacional esta publicación.

Dr. Vladimir Karanović, catedrático
Dra. Anđelka Pejović, catedrática
editores del número especial

Introduction

The special issue of the journal *Anali Filološkog fakulteta* (Vol. 38, 2026), entitled *Heroes of the Hispanic World*, is dedicated to the theme of Hispanic heroism, in the broadest sense of the term. Heroism is a phenomenon present in all societies and in all historical periods, but within the Hispanic world – its history, culture, and art – it has acquired special significance.

The word *hero* refers to those who have distinguished themselves through exceptional deeds, courage, and the ability to face challenges for the benefit of others. They can be people we meet in our everyday lives, real historical figures, or literary, mythological, and cultural figures from history and tradition. Today, heroes seem increasingly rare, while the foundations of heroism (altruism, courage, and empathy) have become uncommon qualities that we tend to associate with the past and a different world. However, the present demonstrates that heroism has not disappeared, but that it has instead adopted new forms of expression and become seen from new perspectives. This supports the notion of the temporal continuity and evolutionary trajectory of heroism, with all its ups and downs and adaptations throughout the history of humankind.

From the earliest manifestations of Hispanic identity to the present day, the Hispanic civilization has given rise to numerous heroes who have appeared in various parts of the world, both in Spain and in the countries of Hispanic America. Through national histories — which recount delicate social circumstances, independence, and the development of democracy — as well as through literature and other artistic forms, Hispanic heroes have made significant contributions to knowledge, thought, and humanism, not only on national and regional levels, but also on a universal scale.

In conceiving this special issue, we have developed several lines of research relevant to contemporary Hispanic studies, as well as to philological and transdisciplinary studies:

- Foundations and particularities of Hispanic heroism: from the real to the imaginary;
- Heroes of the Hispanic world through a socio-historical lens and the dialogue of historical discourses;
- Heroes and the conquest of freedom in the Hispanic world yesterday, today, and tomorrow (politics, society, culture);
- Spanish and Latin American writers and classics as heroes of world literature;
- The hero and antihero as literary characters;
- Discourse of heroism and the concept of bravery in Spanish and Latin American literature;
- Interplay of heroism, experience, and youth in the history of Spanish and Latin American literature;
- Heroes of Hispanic societies, cultures, and arts: national significance and universal relevance;
- Heroic utopia and dystopia;
- Anti-heroism in Hispanic literatures and arts;
- Dialogue between the heroes of Serbian and global Hispanism: comparative studies, the heroism of pioneering research, and intercultural relations;

- Historical development of Hispanic heroism: Hispanic studies, linguistic and literary studies (from Hispanic studies to other philological disciplines and vice versa);
- Heroes of the history of Spanish and contemporary linguistic research;
- The concept of heroism in the Spanish language and discourse analysis of heroism;
- Hispanic sociolinguistics, the diaspora, and the question of identity: the heroes of cultural and national preservation;
- Heroism in the study of Spanish and other languages: historical comparative studies and contrastive analyses;
- Translation from Spanish to Serbian and from Serbian to Spanish: a history of heroism.

Based on the established thematic framework, this special issue of the journal includes 15 scholarly articles by authors from various countries (Spain, France, Poland, Bulgaria, the United States, and Serbia) and twelve university centers specializing in Hispanic studies around the world. The articles cover a wide range of research areas within contemporary Hispanic studies. In addition to studies in Hispanic linguistics, they also include analyses of literary corpora from Spanish and Latin American literature, comparative literature, cultural studies, and more.

Specifically, within the field of linguistic studies we find three articles, the first of which deals with the unintentional contribution of three historical figures — Fernán González, Christopher Columbus and Miguel de Cervantes — to the development of the Spanish language, and with the concept of "unintentional heroes of language" as an interpretive category to describe this type of historical influence. This contribution is followed by an article on lexicography, which analyzes the attitudes of Hispanic Philology students at the Faculty of Philology of the University of Belgrade towards the use of lexicographical resources. Finally, the third text analyzes and compares the proverbs and sayings in Spanish, Serbian and Bulgarian whose lexical components include proper nouns, using the contrastive, traductological and semantic-conceptual approaches.

In the field of Spanish literature, the articles include synthetic, comparative, and reception studies. This section features several studies of particular interest: the comparative analysis of heroic figures from Spanish and Serbian national traditions that were reinterpreted by British Romanticism — Karađorđe, the leader of the First Serbian Uprising, in George Croly's ballad *Czerni George*, and Don Rodrigo, the last Visigothic king, in Walter Scott's poem *The Vision of Don Roderick*. A special thematic section comprises three articles dedicated to the study of Federico García Lorca. These analyze the reception of the Gypsy figure in Emir Kusturica's films based on the anthology *Gypsy Ballads* and the concept of the architext; the depiction of women, in the broadest sense of the term, in Federico García Lorca's play *Mariana Pineda*; and the concept of heroism in *Poet in New York*, one of the key works of 20th-century Spanish poetry, showing how Lorca's heroism, departing from the traditional epic model, is conceived as a poetic, ethical, and emotional concept. The 20th-century Spanish novel is represented by a study analyzing the configuration of the urban periphery in Juan Marsé's *Last Evenings with Teresa* as a symbolic territory through which the relationships among space, migration, identity, and social class are articulated. This section concludes with a study analyzing the reception of 19th-century Spanish literature in the translations and specialized, critical, and scholarly texts of Snežana Jovanović (1970–2025), a

Hispanist, translator, and professor of Spanish. This study explains the context of her work and analyzes its evaluation within academic circles, as well as its importance in the system of translated literature and in Serbian Hispanism in general.

The Latin American topics showcase the diversity of work and the dedication of Hispanists to various periods in literary history. First, a study analyzing the evolution of Martín Fierro as a national (anti)hero through a diachronic and comparative analysis examines his appropriation, canonization, demystification, and reformulation in different stages of the Argentine literary tradition. In addition, a contribution dedicated to the narrative mechanisms by which Gregorio López y Fuentes constructs and subsequently dismantles the figure of the revolutionary hero in the novel *My General!* relies on an interdisciplinary perspective that involves the hero and antihero theory, archetypal psychology, and studies on the novel of the Mexican Revolution. The Latin American literature section also includes a text dedicated to contemporary Argentine literature, in which we find an analytical reading of Nicolás Colfer's novel *The Queen of Paraguay* as a reconfiguration of dissident heroism in a contemporary Argentine queer narrative.

Within the field of cultural studies, we find a contribution that offers a new interpretation of Christopher Columbus and his vision and perception within the framework of cultural history, demonstrating the dynamism of historical interpretation, both traditional and contemporary. This section also includes an article dealing with the figure and thought of Clara Campoamor from the perspectives of feminism, citizenship, and political heroism, which proposes a reinterpretation of her feminist, political, and legal legacy. This article highlights not only her contribution to the consolidation of democratic citizenship in Spain, but also the ethical dimension of a public life marked by consistency between thought, word, and deed. Finally, the special issue concludes with a study of the representation of women during the Franco regime and its interpretation in contemporary Spanish publications.

All the themes and works mentioned above raise a series of questions and invite reflection and a re-examination of familiar ideas within the framework of Hispanic cultural history. What makes a person a hero? History, literature, and culture seem to suggest very different answers, and it is perhaps precisely for this reason that the question remains open. Christopher Columbus, Federico García Lorca, Mariana Pineda, Clara Campoamor, and Martín Fierro — figures very different from one another — show that heroism is not a stable category: it can be constructed, debated, and transformed, or it can even disappear, only to reappear in a different form. Sometimes a change of era, values, or perspective is enough for someone once celebrated as a hero to be considered a villain, or for a victim to become a myth.

The boundary between the hero and antihero also seems fragile. The revolutionary hero who ends up integrated into the power structures may retain the title but lose what gave him legitimacy; the marginal, violent, or flawed character, by contrast, may embody an unexpected form of resistance. (Anti)heroes remind us that heroism does not always stem from purity, victory, or exemplary conduct. Sometimes it arises precisely from the periphery, contradiction, and defeat, or the ability to survive without conforming to established models.

There are also those heroes who perhaps never intended to be seen as such. Fernán González, Christopher Columbus, and Miguel de Cervantes all contributed, in very different and not always conscious ways, to the history of language; a researcher or translator can also silently transform a field of knowledge and pave

the way for those who come after. Even a task seemingly far removed from any epic, such as compiling a dictionary, can participate in a cultural construction whose scope is only understood with the passage of time. In such cases, heroism seems to reside less in the intention than in the consequences. Perhaps that is why every society needs to construct its own heroes, but also to re-examine them. Monuments, literary works, biographies, and phrases that survive in the language, as well as national myths, show that each era selects, transforms, and sometimes immortalizes certain figures to make them speak for its own concerns. Heroism can thus be seen as a form of memory, but also as a form of power.

Perhaps the most interesting question is not who truly deserves the title of hero, but what we seek when we use it. The most visible heroes may be those whom history has chosen to transform into symbols, while others remain almost entirely outside the public eye: mothers, fathers, all those who provide care, defend freedom, teach, create, or simply resist. It is perhaps there, in those everyday, continuous acts that rarely become monuments, that one of the most discreet — and perhaps most enduring — forms of heroism lies.

Finally, we wish to express our special gratitude to all the authors who have contributed to this special volume of the journal *Anali Filološkog fakulteta* and who have thus provided readers with a representative sample of the diverse scholarly work of researchers and Hispanists from different parts of the world. The members of the Scientific Board played an important role in this process through their evaluation of the articles included in the issue. We thank our colleagues Hugo Marcos Blanco, PhD, and Jenny Teresa Perdomo González for their meticulous reading and correction of the texts. We also wish to express our gratitude to the members of the Editorial Board and to the journal's Editor-in-Chief, Prof. Biljana Čubrović, for supporting our proposal to present this issue to readers and the international scholarly community.

Prof. Vladimir Karanović
Prof. Anđelka Pejović
Editors of the Special issue

Уводна реч

Специјални број часописа *Анали Филолошког факултета* (Vol. 38, 2026), под називом *Хероји хиспанског света*, посвећен је теми хиспанског херојства у најширем смислу те речи. Херојство је феномен присутан у свим друштвима и историјским периодима, али у оквиру хиспанског света – његове историје, културе и уметности – добија посебан значај.

Реч *херој* односи се на људе који су се истакли изузетним поступцима, храброшћу и способношћу да се суоче с изазовима за добробит других. То могу бити стварни људи из наше свакодневице или историјске личности, али и књижевне, митолошке или личности из културне историје и традиције. Данас се чини да су хероји све ређи, а темељи херојства (алтруизам, храброст, емпатија) постали су скуп необичних особина које тежимо да повезујемо с прошлим епохама и другачијим светом. Међутим, садашњост показује да херојство није нестало, већ је усвојило нове облике изражавања и нове перспективе из којих га сагледавамо. О томе сведочи и временски континуитет и еволутивна путања херојства, са свим његовим успонима и падовима и адаптацијама у оквиру опште историје човечанства. Хиспанска цивилизација је изнедрила бројне хероје који су се, од најранијих манифестација хиспанске културе до данас, појављивали у разним деловима света, како у Шпанији, тако и у земљама Хиспанске Америке. Кроз националне историје – које описују деликатне друштвене околности, независност и развој демократије – као и кроз књижевност и друге уметничке облике, хиспански хероји су оставили значајан траг не само на националном и регионалном, већ и на универзалним нивоу у сфери знања, филозофије и хуманистике. У осмишљавању овог специјалног броја, развили смо неколико истраживачких линија релевантних за савремене хиспанске студије, као и за филолошке и трансдисциплинарне студије:

- Основе и посебности хиспанског херојства: од стварног до имагинарног;
- Хероји хиспанског света кроз призму друштвено-историјске анализе и дијалога историјских дискурса;
- Хероји и освајање слободе јуче, данас и сутра у хиспанском свету (политика, друштво, култура);
- Шпански и латиноамерички писци и класици као хероји светске књижевности;
- Херој и антихерој као књижевни ликови;
- Дискурс херојства и концепт храбрости у делима шпанске и латиноамеричке књижевности;
- Херојство у синергији с искуством и младошћу у историји шпанске и латиноамеричке књижевности;
- Хероји хиспанских друштава, култура и уметности: национална вредност и универзална пројекција;
- Херојска утопија и антихеројска дистопија у хиспанским књижевностима и уметностима;
- Дијалог између хероја српског и светског хиспанизма: компаративне студије, херојство пионирских истраживања, међукултурни односи;
- Историјски развој хиспанског херојства: хиспанске студије, лингвистичке и књижевне студије (од хиспанистике до других филолошких дисциплина и обрнуто);

– Хероји историје шпанског језика и савремена лингвистичка истраживања;
– Концепт херојства у шпанском језику и анализа дискурса;
– Хиспанска социолингвистика, дијаспора и питање идентитета: хероји очувања културе и нације;
– Херојство у проучавању шпанског и других језика: историјске компаративне студије и контрастивне анализе;
– Превод са шпанског на српски и са српског на шпански: историја херојства.

На основу утврђених тематских оквира, ово специјално издање часописа садржи 15 научних чланака, чији аутори долазе из различитих земаља (Шпанија, Француска, Пољска, Бугарска, Сједињене Америчке Државе и Србија) и из десетак универзитетских центара за хиспанске студије широм света. Чланци покривају најразноврсније области истраживања у оквиру савремених студија хиспанистике. Поред студија из хиспанске лингвистике, укључују и анализе књижевних корпуса из шпанске и латиноамеричке књижевности, компаративне књижевности, студија културе и др.

Конкретно, у оквиру области лингвистичких студија налазимо три текста: један о ненамерном доприносу три историјске личности – Фернана Гонсалеса, Кристифора Колумба и Мигела де Сервантеса – развоју шпанског језика и о концепту „ненамерних хероја језика" као интерпретативне категорије за описивање ове врсте историјског утицаја; друга студија се фокусира на лексикографију, анализирајући ставове студената хиспанске филологије на Филолошком факултету Универзитета у Београду према коришћењу лексикографских ресурса; и последњи текст одељка анализира и упоређује пословице и изреке на шпанском, српском и бугарском језику, чије лексичке компоненте укључују властите именице, користећи контрастивне, преводилачки оријентисане и семантичко-концептуалне приступе.

У области шпанске књижевности, темат обухвата текстове посвећене синтетичким, компаративним анализама и студијама рецепције. У овом контексту се истиче неколико студија: компаративна анализа херојских фигура из шпанске и српске националне традиције које је реинтерпретирао британски романтизам – Карађорђа, вође Првог српског устанка, у балади Џорџа Кролија *Црни Ђорђе*, и Дон Родрига, последњег визиготског краља, у поеми Валтера Скота *Визија Дона Родерика*. Посебан тематски део чине три текста посвећена делима Федерика Гарсије Лорке: рецепција лика Циганина у филмовима Емира Кустурице заснована на антологији *Циганski романсеро* и концепту архитекста; визија жене, у најширем смислу речи, у Лоркином делу *Марија Пинеда*; и концепт херојства у антологији *Песник у Њујорку*, једном од кључних дела шпанске поезије XX века, који показује како је Лоркино херојство, одступајући од традиционалног епског модела, замишљено као поетски, етички и емоционални концепт. Шпански роман XX века је представљен и кроз текст који анализира конфигурацију урбане периферије у делу Хуана Марсеа *Последње поподне са Терезом* као симболичку територију с које се артикулишу односи између простора, миграције, идентитета и друштвене класе. Одељак посвећен шпанској књижевности завршава се радом који анализира хоризонте рецепције шпанске књижевности XIX века у преводима и стручним, критичким и научним текстовима Снежане Јовановић (1970–2025), хиспанисткиње, преводитељке и професорке шпанског језика, у коме се објашњава контекст њихове реализације и анализира евалуација у стручној академској средини, као и значај у систему преводне књижевности и у српској хиспанистици уопште.

Хиспаноамеричке теме приказују разноликост дела и посвећеност хиспаниста различитим периодима књижевне историје. Први рад представља студију о еволуцији Мартина Фјера као националног (анти)хероја кроз дијахронијску и компаративну анализу која разматра његову апропријацију, канонизацију, демистификацију и преформулацију у различитим фазама аргентинске књижевне традиције. Део ове тематске целине је и анализа посвећена наративним механизмима којима Грегорио Лопес и Фуентес конструише а потом и демонтира фигуру револуционарног хероја у роману *Мој генерале!* из интердисциплинарне перспективе која артикулише теорију хероја и антихероја, архетипску психологију и студије о роману Мексичке револуције. Напослетку, одељак о латиноамеричкој књижевности укључује и текст посвећен савременој аргентинској књижевности, тј. аналитичко читање романа *Краљица Парагваја* Николаса Колфера као реконфигурацију дисидентског херојства у савременој аргентинској квир књижевности.

У области студија културе, проналазимо текст који нуди ново тумачење Кристифора Колумба, тј. сагледавање и перцепцију његовог лика у оквиру културне историје, демонстрирајући динамизам традиционалног, али и савременог историјског тумачења. Потом следи чланак који анализира лик и дело Кларе Кампоамор из перспективе феминизма, грађанског и политичког херојства и доноси предлог за реинтерпретацију њеног феминистичког, политичког и правног наслеђа. Овај чланак истиче не само њен допринос консолидацији демократског грађанства у Шпанији, већ и етичку димензију јавног живота обележеног кохерентношћу између мисли, речи и дела. Специјални број часописа се завршава студијом о слици жене током Франковог режима кроз анализу дискурса савремених шпанских публикација.

Све наведене теме и дела покрећу низ питања и позивају на размишљање и ревизију устаљених идеја у оквиру историје хиспанске културе. Шта особу чини херојем? Историја, књижевност и култура као да нуде веома различите одговоре, и можда управо због тога питање остаје отворено. Кристифор Колумбо, Федерико Гарсија Лорка, Маријана Пинеда, Клара Кампоамор и Мартин Фјеро, фигуре толико различите једна од друге, показују да херојство није стабилна категорија: може се конструисати, о њему се може расправљати, може се трансформисати, па чак и нестати да би се поново појавило у другом облику. Понекад је промена епохе, вредности или перспективе довољна да неко ко је некада слављен као херој буде сматран зликовцем или да жртва постане мит.

Граница између хероја и антихероја такође делује крхко. Револуционарни херој који се на крају интегрише у структуре моћи може задржати титулу, али изгубити оно што му је дало легитимитет; маргинални, насилни или мањкави лик, напротив, може отелотворити неочекивани облик отпора. (Анти)хероји нас подсећају да херојство не произилази увек из чистоте, победе или примерног понашања. Понекад произилази управо из контрадикције, пораза, периферије или способности преживљавања без прилагођавања устаљеним моделима.

Постоје и хероји који можда никада нису ни намеравали да то буду. Фернан Гонсалес, Кристифор Колумбо и Мигел де Сервантес допринели су, на посве различите и не увек свесне начине, историји језика; истраживач или преводилац такође може тихо трансформисати област знања и отворити пут онима који долазе после. Чак и задатак који се чини да је далеко од било ког епског дела, попут састављања речника, може учествовати у културној конструкцији чији се обим разуме тек током времена. У тим случајевима, херојство као да се мање

налази у намери него у последицама. Можда је зато потребно да свако друштво конструише своје хероје, али и да их преиспитује. Споменици, књижевна дела, биографије, фразе које опстају у језику и национални митови показују да свака епоха бира, трансформише, а понекад и овековечује одређене личности како би их натерала да зборе из сопствених разлога. Херојство, дакле, може бити облик сећања, али и облик моћи.

И можда најзанимљивије питање није ко заиста заслужује титулу хероја, већ чему тежимо када је имамо. Највидљивији хероји могу бити они које је историја изабрала да трансформише у симболе, док други остају готово ван очију јавности: мајке, очеви, сви они који брину, бране слободу, уче, стварају или једноставно пружају отпор. Можда се управо у тим свакодневним, континуираним делима која ретко постају споменици крије један од најдискретнијих – и можда најупорнијих – облика херојства.

На крају, желимо да изразимо посебну захвалност свим ауторкама и ауторима који су учествовали у овом специјалном броју часописа *Анали Филолошког факултета* и који су јавности пружили разнолик и репрезентативан узорак научног рада истраживача и хиспаниста широм света. Чланови Научног одбора одиграли су важну улогу у овом процесу кроз евалуацију текстова укључених у публикацију. Захваљујемо се нашим колегама др Угу Маркосу Бланку и Цени Тереси Пердомо Гонсалес на пажљивом читању и корекцијама текстова. Такође желимо да изразимо захвалност члановима Уређивачког одбора и главној уредници часописа, проф. др Биљани Чубровић, на подршци нашем предлогу да ову публикацију понудимо читаоцима и међународној научној заједници.

проф. др Владимир Карановић, редовни професор
проф. др Анђелка Пејовић, редовна професорка
уредници специјалног броја

https://doi.org/10.18485/analiff.2026.38.ns_hw.1
811.134.2(091)

Héroes de la lengua española que murieron sin saber que lo habían sido: Fernán González, Cristóbal Colón y Miguel de Cervantes

Rafael I. del Moral Aguilera*
Universidad de Bretaña, Facultad de Letras, Lenguas, Ciencias Humanas y Sociales
https://orcid.org/0000-0002-7006-1795

Palabras clave:
lengua española,
castellano,
Fernán González,
Castilla,
Cristóbal Colón,
América,
Miguel de Cervantes,
Don Quijote,
expansión lingüística

Resumen

La evolución histórica de las lenguas no depende únicamente de procesos lingüísticos internos, sino también de factores políticos, culturales y sociales protagonizados por individuos cuyas acciones pueden ejercer una influencia decisiva sobre su desarrollo. Sin embargo, la incidencia indirecta de determinadas figuras históricas en la consolidación, expansión y prestigio de una lengua ha recibido escasa atención como categoría específica de análisis. Comprender estos mecanismos permite explicar con mayor precisión la proyección internacional del español. El objetivo de este trabajo es analizar la contribución involuntaria de tres personajes históricos —Fernán González, Cristóbal Colón y Miguel de Cervantes— al desarrollo de la lengua española y proponer el concepto de «héroes involuntarios de la lengua» como categoría interpretativa para describir este tipo de influencia histórica. El estudio adopta una metodología histórico-interpretativa basada en el análisis de fuentes historiográficas, lingüísticas y literarias. La investigación combina una aproximación ensayística con el apoyo de la lingüística histórica e incorpora ejercicios de historia contrafactual como recurso heurístico para valorar la relevancia de determinados acontecimientos y decisiones en la evolución del español. Los resultados muestran que Fernán González favoreció la consolidación del espacio político donde pudo afirmarse el castellano; Cristóbal Colón inició, sin ser consciente de ello, el proceso que transformó una lengua peninsular en un idioma de dimensión mundial; y Miguel de Cervantes proporcionó al español la obra literaria que acabaría otorgándole uno de sus mayores prestigios culturales. En conjunto, estos tres personajes representan las dimensiones fundamentales de la evolución histórica de una lengua internacional: territorio, expansión y consagración cultural. *(примљено: 16. маја 2026; прихваћено: 25. јуна 2026)*

CC BY SA

* Faculté des Lettres, Langues, Sciences Humaines & Sociales
4 rue Jean Zay, CS 7030
56321 Lorient Cedex, France
rdelmoral@ubs.fr

1. Introducción

Hombres y mujeres de todas las épocas han marcado un rumbo decisivo sin llegar a ser conscientes de su grandeza. Son héroes ocultos, personas que murieron sin saber que el futuro les otorgaría un lugar de honor. Juana de Arco murió en la hoguera acusada de herejía. Galileo Galilei falleció vigilado por la Inquisición. Ignaz Semmelweis murió despreciado por sus colegas. Nikola Tesla murió solo y pobre en un hotel de Nueva York. Todos ellos comparten un destino paradójico: creyeron no haber sido comprendidos, pero el tiempo acabó revelando que habían cambiado el mundo.

La historia de la lengua española está íntimamente ligada a figuras políticas, culturales y literarias que, de forma consciente o indirecta, contribuyeron a su creación, fijación y expansión.[1] El castellano fue una lengua romance regional, como tantas otras, que ha llegado a convertirse en la más hablada entre las herederas del latín y en una de las grandes lenguas internacionales de nuestro tiempo.

El objetivo de este trabajo es analizar tres figuras históricas cuya actuación contribuyó de manera decisiva al desarrollo del español sin que esa contribución constituyera el propósito principal de sus acciones. El estudio parte de la hipótesis de que determinadas personalidades históricas pueden ejercer una influencia decisiva sobre el destino de una lengua aun cuando sus objetivos pertenezcan a ámbitos aparentemente ajenos a ella, como la política, la exploración geográfica o la creación literaria.

La expresión «héroes de la lengua» se emplea aquí en un sentido funcional y no moral. No designa a los lingüistas, gramáticos o escritores que trabajaron deliberadamente en favor del español, sino a aquellos personajes cuya actuación histórica favoreció de forma determinante su desarrollo posterior sin que ellos mismos fueran plenamente conscientes de ello. El criterio de selección no es cuantitativo ni filológico, sino tipológico. Se han escogido tres figuras que representan tres fases esenciales en la evolución de cualquier lengua de proyección internacional: la consolidación territorial, la expansión geográfica y demográfica y la consagración cultural y literaria.

Desde esta perspectiva, Fernán González encarna la consolidación política del espacio castellano donde la nueva lengua pudo afirmarse; Cristóbal Colón simboliza la expansión transoceánica que convirtió el castellano en una lengua mundial; y Miguel de Cervantes representa la culminación literaria que otorgó al español una de las obras fundamentales de la cultura universal. No se pretende sostener que estos tres personajes fueran los únicos protagonistas de la historia del español ni que su influencia superara necesariamente la de figuras como Alfonso X, Antonio de Nebrija, Andrés Bello o Ramón Menéndez Pidal. Se los selecciona porque permiten observar tres mecanismos históricos distintos mediante los cuales una lengua alcanza arraigo territorial, expansión internacional y prestigio cultural.

---

1 Para una visión de conjunto sobre la evolución histórica de la lengua española, véase Cano Aguilar (2004).

Metodológicamente, el trabajo adopta una aproximación histórico-interpretativa basada en fuentes historiográficas, lingüísticas y literarias. Se incorporan asimismo ejercicios de historia contrafactual con finalidad heurística, no para reconstruir hechos alternativos, sino para valorar el peso histórico de determinados acontecimientos y personajes mediante la consideración razonada de escenarios plausibles distintos de los que finalmente tuvieron lugar.

2. Castilla y Fernán González: el héroe que pudo ser

Castilla nació como una marca fronteriza, un conjunto de castillos que jalonaban aquel territorio áspero y expuesto, levantados por el reino de Asturias para contener las incursiones musulmanas en los confines orientales de la Meseta Norte. A mediados del siglo X ese espacio periférico empezó a desarrollar una conciencia propia, una lengua propia y, finalmente, una voluntad política propia. El conde Fernán González fue el hombre que encarnó ese momento.[2]

Los hechos históricos son suficientemente elocuentes. Fernán González, conde de Castilla entre aproximadamente 930 y 970, logró reunir bajo su mando los distintos condados castellanos y gobernarlos con una autonomía creciente respecto al reino de León, del que nominalmente dependía. Negoció, guerreó, pactó y esquivó con una habilidad que le permitió transmitir el condado a su hijo por herencia, y transformó un cargo de designación regia en algo parecido a una dignidad dinástica.[3] Sin declarar formalmente la independencia, la fue construyendo pieza a pieza.

El problema es que los documentos contemporáneos apenas le prestan atención especial. Es el *Poema de Fernán González*, compuesto en el monasterio de San Pedro de Arlanza hacia mediados del siglo XIII, el que lo transforma en héroe fundacional, en paladín casi épico cuya gesta prefigura la grandeza de Castilla. Pero que la figura haya sido agrandada a posteriori no significa que el relato sea injusto.

La lengua que hoy hablamos debe al territorio que Fernán González consolidó algunas de sus condiciones. Precisamente en esa franja castellana, fronteriza y mestiza, el latín vulgar aceleró su transformación. Las *Glosas Emilianenses* son el primer testimonio escrito de aquel castellano primitivo.[4] Una de ellas reza:

> Cono aiutorio de nuestro duenno, duenno Christo, duenno salbatore, qual duenno got ena honore, et qual duenno tienet ela mandatione cono patre, cono spiritu sancto, enos sieculos de los sieculos. Facanos Deus omnipotes tal serbicio fere ke denante ela sua face gaudioso segamus. Amen
> (Con la ayuda de nuestro señor, señor Cristo, señor salvador, que señor está en el honor, y que señor tiene el mando con el padre, con el espíritu santo, en los siglos de los siglos. Háganos Dios omnipotente hacer tal servicio que ante su faz gozosos seamos. Amén)

---

2 Para un estudio detallado de la Castilla altomedieval, véase Escalona Monge (2002).

3 Sobre la consolidación del condado de Castilla y la aristocracia castellano-leonesa de esta época, véanse Pérez de Urbel (1970) y Barton (1997).

4 Para un estudio pormenorizado de los orígenes del castellano, véase Menéndez Pidal (2005).

Extraordinario testimonio del momento en que el latín vulgar ya se percibía como una lengua distinta del latín culto, hasta el punto de que el monje anotador decidió glosar el texto latino con palabras del romance emergente para que sus lectores entendieran mejor. Lo fascinante es precisamente esa situación de tránsito que ya no es latín, pero tampoco todavía castellano. El escriba ya no confiaba en que el lector pudiera entenderlo.

Fernán González murió en 970 sin saber que era el padre de una lengua.[5] Gobernaba una franja de castillos entre el Duero y la Cordillera Cantábrica. Su horizonte era militar y político, no lingüístico ni cultural. Que en aquel rincón áspero estuviera fraguándose el idioma que hablarían cientos de millones de personas más de un milenio después escapaba a cualquier imaginación de su tiempo. Y, sin embargo, así fue. El castellano primitivo necesitaba espacio para crecer, y Fernán González, sin saberlo, se lo fue dando. Cada castillo que levantó, cada frontera que empujó hacia el sur, cada pleito que ganó a León era también territorio ganado para una lengua que todavía no tenía nombre.

El ejercicio contrafactual ayuda a comprenderlo. Si Castilla no se hubiera emancipado progresivamente del reino de León, el castellano podría haber quedado absorbido por el leonés, relegado a una variedad regional o fragmentado entre romances peninsulares sin proyección imperial. Y hoy sería el leonés, o tal vez el aragonés o el catalán, la lengua de España en función de los ejércitos que en su avance hacia el sur hubieran conquistado el territorio islamizado. Las lenguas no triunfan por sus virtudes intrínsecas, sino por las circunstancias políticas, militares y culturales de quienes las hablan.

Sin Fernán González, probablemente el castellano no habría llegado a ser la lengua universal que hoy conocemos.

3. Cristóbal Colón: el héroe que no supo serlo

Cristóbal Colón murió en Valladolid en mayo de 1506 convencido de dos cosas que la historia demostraría falsas: que había llegado a Asia y que su empresa había sido un fracaso. Ni siquiera supo que había abierto las puertas de un continente al que otros acabarían dando nombre. Nunca reconoció haber llegado a un continente desconocido para los europeos, y aquello le impidió reclamar el descubrimiento conceptual de una «nueva tierra». Sin embargo, el florentino Amerigo Vespucci realizó varios viajes a las costas de lo que hoy es Sudamérica (1499–1504) y, a diferencia de Colón, fue el primero en escribir y difundir la idea de que aquellas tierras constituían un continente nuevo, al que llamó *Mundus Novus* en su carta de 1503, que se convirtió en un *best seller* europeo. Y en 1507, el cartógrafo alemán Martin Waldseemüller, en su *Cosmographiae Introductio* publicada en Saint-Dié (Lorena), elaboró, siguiendo las cartas de Vespucio, el primer mapa que mostraba el nuevo continente como masa terrestre separada, y propuso bautizar aquellas tierras. Escribió: «No veo por qué razón no habría de llamarse América, es decir,

5 Sobre la biografía y la trayectoria política de Fernán González, véase Martínez Díez (2005).

tierra de Américo, por su descubridor». Latinizó *Amerigo* como *Americus*, y en femenino geográfico, *América*, en consonancia con *Europa*, *Asia* y *África*. El mapa de Waldseemüller tuvo enorme difusión. El nombre se imprimió sobre el territorio y circuló por toda Europa. Vespucio había descrito con precisión las costas de Brasil y Venezuela, Colón había explorado sobre todo el Caribe. Cuando Waldseemüller rectificó años después y quitó el nombre en mapas posteriores, ya era tarde.

Colón fue más famoso en vida; Vespucio fue más leído en el momento justo. El nombre del continente no lo decidió quien llegó primero, sino quien supo contar mejor lo que había visto. Aunque involuntario, fue el mayor robo de nombre de la historia, lo que muestra cuán ajeno estuvo Colón a lo que había descubierto. Lo que tampoco pudo imaginar es que aquellos cuatro viajes suyos habían puesto en marcha uno de los mayores procesos de expansión lingüística de la historia moderna. El español, lengua de seis o siete millones de personas confinadas en la Península Ibérica, comenzaba en 1492 su camino hacia los más de seiscientos millones de hablantes que tiene hoy, incluidos los que lo usan como segunda lengua (Instituto Cervantes, 2024).

La coincidencia cronológica entre el primer viaje de Colón y la publicación de la *Gramática de la lengua castellana* de Antonio de Nebrija no es solo una curiosidad historiográfica. Cuando Nebrija presentó su obra a Isabel la Católica y esta le preguntó para qué podía servir una gramática de una lengua que todos ya hablaban, el humanista respondió con una frase destinada a sobrevivir a los siglos: «Siempre la lengua fue compañera del imperio» (frase recogida en el prólogo dedicatorio a la reina y atribuida al diálogo oral entre ambos; Nebrija, 1492/1989). Pocas veces una profecía lingüística ha resultado tan exacta. Colón zarpó aquel mismo verano. La gramática y las carabelas salieron casi juntas. Si Fernán González dio territorio al castellano, Nebrija le dio conciencia de lengua y Colón le dio mundo.

Lo que se llevó al otro lado del Atlántico no fue únicamente la lengua castellana, sino un idioma que llegaba acompañado de un momento histórico de extraordinaria plasticidad y vigor. El español del siglo XV estaba ya templado por siglos de convivencia con el árabe, el hebreo, el mozárabe y las hablas románicas vecinas; una lengua acostumbrada a absorber lo nuevo y a nombrarlo. «El español de América no es una deformación del castellano, sino su prolongación natural en condiciones geográficas y humanas distintas» (Lapesa, 1981: 564). Lo que llegó a América no era un molde rígido, sino un organismo vivo.

Colón mismo dejó testimonio involuntario de ese primer contacto lingüístico. En su *Diario de a bordo* aparecen ya voces indígenas que no tenían equivalente en Europa: *canoa*, *hamaca*, *cacique*. «Yo —escribió— porque nos tuviesen mucha amistad…» (Colón, 1492/1992: 41). Su escritura constituye el primer registro del español en contacto con América.

El proceso, naturalmente, no fue ni pacífico ni lineal. La expansión del español sobre decenas de lenguas indígenas —náhuatl, quechua, maya, guaraní y muchas otras— formó parte de una empresa de conquista que dejó heridas. Con todo, ese mismo proceso produjo un fenómeno extraordinario de mestizaje léxico y cultural.

Del mundo americano llegaron palabras que hoy resultan imprescindibles en el español universal: *chocolate*, *tomate*, *maíz*, *huracán*, *canoa*, *patata*...

Ángel Rosenblat explicó que la sorprendente unidad del español a ambos lados del Atlántico se debe tanto al origen común de los primeros colonizadores como a la rápida creación de instituciones capaces de fijar la lengua escrita (Rosenblat, 1962: 23–27).

Colón murió reclamando títulos, privilegios y rentas, convencido de que la Corona le había escamoteado el reconocimiento que merecía. En cierto modo tenía razón. No se le reconoció lo que había hecho. Pero lo que había hecho era infinitamente mayor de lo que él mismo creía. Juan Ramón Lodares lo formuló con precisión: «El español no conquistó América; América hizo al español grande» (Lodares, 2005: 214). La frase resume una paradoja histórica de extraordinaria fuerza: el hombre que buscaba especias había encontrado hablantes. El navegante que creyó llegar a Asia había inaugurado, sin saberlo, la dimensión universal del castellano.

El ejercicio contrafactual vuelve a resultar esclarecedor. Si la expansión americana hubiera recaído en Portugal, hoy medio continente podría hablar portugués. Si la empresa hubiera sido francesa, el francés tendría quizás cien millones más de hablantes. Si Inglaterra hubiera llegado primero a Mesoamérica y a los Andes, el inglés habría ocupado el lugar del español en las grandes civilizaciones precolombinas. Incluso, aunque tal vez menos probable, la expedición habría podido ser aragonesa, y la lengua de América el aragonés o el catalán. Las lenguas no conquistan territorios por sus virtudes internas, sino por la energía política, militar y cultural de quienes las transportan.

Castilla tuvo en 1492 la combinación exacta de ambición, tecnología náutica, organización institucional y capacidad de trasplante cultural. Y Colón, sin saberlo, fue el primero en llevar esa lengua más allá del horizonte.

4. Cervantes murió sin saber que él fue «Cervantes»

La idea de que Cervantes murió sin saber que él fue ni más ni menos que Cervantes no constituye una tesis académica formulada literalmente por ningún investigador, pero resume con notable precisión una intuición crítica ampliamente compartida: murió sin sospechar que la posteridad lo convertiría, junto a Shakespeare, en una de las dos grandes cumbres de la literatura universal.

Once años antes de morir había publicado la primera parte de *Don Quijote de la Mancha* con un éxito editorial inmediato, con ediciones múltiples, con traducciones rápidas al inglés y al francés. Fue un libro leído, comentado y admirado. Pero el éxito comercial no se tradujo en estabilidad económica ni en prestigio institucional. Había vivido y siguió viviendo con estrecheces económicas. Solicitó cargos que nunca obtuvo, no disfrutó del favor de la corte y contempló cómo otros escritores de su tiempo, especialmente Lope de Vega, monopolizaban la celebridad literaria.

Por entonces la fama era frágil, local y casi siempre efímera. La gloria estaba ligada sobre todo al teatro y a la poesía. La novela se consideraba un género menor. El *Quijote* fue leído inicialmente como una brillante parodia caballeresca. Su

dimensión filosófica, su complejidad narrativa y su condición fundacional serían reconocidas mucho después.[6]

Marcelino Menéndez Pelayo lo resumió con claridad: «Murió pobre y casi olvidado, sin sospechar siquiera la inmensa gloria que le aguardaba en los siglos» (Menéndez Pelayo, 2005: 327). Ramón Menéndez Pidal señaló que Cervantes «...no pudo tener conciencia cabal de la trascendencia histórica de su obra» (Menéndez Pidal, 1951: 814). Américo Castro fue aún más directo: «No sabía Cervantes que estaba creando la novela moderna» (Castro, 1925: 91). Azorín escribió que «Cervantes murió sin haber visto el triunfo universal de su obra» (Azorín, 1915: 203). Y Unamuno, en una de sus intuiciones más certeras, vino a sugerir que Cervantes no sabía realmente lo que había hecho (Unamuno, 1905/1987: 76). Ningún escritor conoce realmente el alcance histórico de su obra, pero en Cervantes la distancia entre la conciencia del autor y la conciencia de la posteridad alcanza una dimensión excepcional.

El *Quijote* fue un éxito editorial en 1605; su canonización universal, sin embargo, pertenece sobre todo a los siglos XVIII, XIX y XX. La categoría misma de "novela moderna" es posterior a Cervantes. Él escribió una obra genial; fueron los siglos quienes comprendieron del todo lo que había escrito. Numerosos intelectuales así lo han confirmado. Harold Bloom lo situó en el podio de la literatura occidental: «Cervantes y Shakespeare son los dos centros del canon occidental» (Bloom, 1994: 137). Jorge Luis Borges se refirió a ellos en términos semejantes en distintos escritos (Borges, 1975). Thomas Mann escribió que «Cervantes y Shakespeare representan las dos formas supremas del genio literario europeo» (Mann, 1954: 142). Jean Canavaggio recordó que Cervantes «murió en Madrid en 1616, respetado, pero lejos de la celebridad extraordinaria de Lope de Vega» (Canavaggio, 1987: 411). Martín de Riquer precisó que «En vida, Cervantes no alcanzó la fama inmensa de Lope de Vega, que era entonces el escritor más admirado de España» (Riquer, 2003: 298). Francisco Rico concluyó que Cervantes «murió siendo un escritor estimado, pero no la figura central de las letras españolas que hoy reconocemos» (Rico, 2005: 45).

Hay además una ironía escultórica que el mundo parece haber aceptado con naturalidad: las estatuas de don Quijote y Sancho Panza son más numerosas, más grandes y más fotografiadas que las de su propio creador. En la Plaza de España de Madrid, Cervantes aparece sentado, inmóvil, elevado en piedra. Bajo él, don Quijote y Sancho cabalgan en bronce, brillantes, dinámicos, inmortalizados por miles de fotografías diarias. En Alcalá de Henares, en Bruselas, en Guanajuato, en São Paulo, en Panamá, los personajes parecen haber conquistado más espacio físico que el hombre que los imaginó.

No existe un fenómeno comparable en la historia literaria. Ni Hamlet eclipsa a Shakespeare en las plazas del mundo, ni Anna Karenina ha desplazado a Tolstói del imaginario escultórico universal. Solo don Quijote ha conseguido el prodigio de volverse más visible que su autor. Cervantes soñó a un loco que confundía realidad y ficción. La posteridad, con admirable generosidad, ha terminado confundiendo al soñador con su sueño.

---

6 Sobre la recepción crítica romántica del Quijote y su transformación en clásico universal, véase Close (1978).

Cervantes conoció la cárcel, la ruina, la guerra, el cautiverio y el fracaso burocrático. Fue recaudador de impuestos que no cuadraba sus cuentas, soldado mutilado en Lepanto, cautivo cinco años en Argel, hombre que vio cómo el teatro le cerraba las puertas... La vida le fue sistemáticamente hostil. Lo fantástico es que no sublimó su miseria, sino que la usó como palanca para alejarse de ella. El Quijote es un gran ejercicio de distanciamiento de una realidad bastante cruel. El héroe de la Mancha, su *alter ego*, no huye de la realidad, la recrea, la reescribe, convierte la derrota en un mecanismo para contemplar el mundo desde una altura irónica que solo proporciona el desengaño vivido, y no el leído.

Esa perspectiva explica en parte la distancia abismal que separa *El Quijote* del resto de su obra. No porque las *Novelas ejemplares* carezcan de maestría, ni porque el *Persiles* sea un experimento menor, ni porque el *teatro* cervantino tenga poco interés, pues todo ello tiene considerable altura. Pero *El Quijote* pertenece a otra categoría, a ese espacio donde el autor encuentra la forma exacta para contemplar el mundo, a esa tensión permanente entre lo que las cosas son y lo que queremos que sean. Ese sabio distanciamiento de la realidad es el verdadero triunfo en el que ni siquiera su autor quiso complacerse.

Hay escritores que alcanzan su obra mayor a pesar de su biografía. Cervantes la alcanzó precisamente a través de ella, destilando el fracaso hasta convertirlo en la novela más lúcida que ha producido la lengua española y una de las más logradas de la literatura universal.

5. Conclusiones

Las lenguas, como los imperios, las religiones o las civilizaciones, parecen obedecer a grandes procesos históricos impersonales. Sin embargo, observadas de cerca, revelan hasta qué punto su evolución depende también de decisiones individuales, coyunturas políticas y circunstancias biográficas cuyos protagonistas rara vez llegan a comprender en toda su dimensión.

El análisis realizado permite concluir que la historia del español no puede explicarse únicamente mediante la actuación de gramáticos, instituciones académicas o escritores conscientes de su misión lingüística. En numerosas ocasiones intervienen actores históricos cuyos objetivos pertenecen a ámbitos distintos del lenguaje, pero cuyas acciones terminan condicionando decisivamente el destino de una lengua.

Fernán González contribuyó indirectamente a la consolidación territorial del castellano al favorecer la afirmación política de Castilla en un momento en que las variedades romances peninsulares competían entre sí por su supervivencia y expansión. Cristóbal Colón, sin proponérselo, abrió el proceso histórico que transformó una lengua peninsular en una lengua transcontinental hablada hoy por centenares de millones de personas. Miguel de Cervantes proporcionó al español una obra literaria cuya repercusión universal acabó convirtiéndose en uno de los principales referentes culturales de la humanidad.

Considerados conjuntamente, estos tres personajes ilustran tres dimensiones fundamentales del desarrollo histórico de una lengua: el territorio, la expansión y el prestigio cultural. Ninguno de ellos actuó movido por objetivos lingüísticos; ninguno pudo anticipar la magnitud de las consecuencias de sus actos; ninguno fue consciente de que estaba contribuyendo a la construcción de una de las lenguas internacionales más importantes del mundo. Precisamente por ello pueden ser considerados «héroes involuntarios» del español.

La noción de héroe lingüístico propuesta en este trabajo debe entenderse, por tanto, como una categoría analítica destinada a identificar a aquellas figuras históricas cuya actuación favoreció de manera decisiva la evolución de una lengua sin que tal evolución constituyera el propósito explícito de sus acciones. Desde esta perspectiva, la historia del español aparece como el resultado de una compleja interacción entre factores políticos, demográficos, culturales y literarios que trascienden ampliamente el ámbito estrictamente filológico.

La trayectoria histórica del español muestra que las lenguas no prosperan exclusivamente por sus cualidades internas, sino también por las circunstancias históricas de las comunidades que las hablan. El castellano necesitó un territorio donde afirmarse, un mundo donde expandirse y una obra capaz de conferirle prestigio universal. Fernán González contribuyó al primero de esos procesos, Cristóbal Colón al segundo y Miguel de Cervantes al tercero.

Futuras investigaciones podrían ampliar este enfoque mediante el estudio de otras figuras cuya relación con la lengua fue más consciente y directa, como Alfonso X el Sabio, Antonio de Nebrija, Andrés Bello, Ramón Menéndez Pidal o las instituciones académicas modernas. Ello permitiría elaborar una tipología más amplia de los agentes históricos que han intervenido en la formación, expansión y consolidación internacional del español.

El español no nació en una academia, ni en una corte, ni en una biblioteca. Nació en una frontera, cruzó un océano y alcanzó una de sus expresiones más altas en la imaginación de un escritor que murió sin sospechar plenamente el alcance de su obra. Esa convergencia de territorio, expansión y creación cultural explica en buena medida por qué una lengua local de la Europa medieval terminó convirtiéndose en patrimonio compartido de una vasta comunidad internacional.

Bibliografía

Azorín (1915). *Con Cervantes*. Madrid: Renacimiento.

Barton, S. (1997). *The Aristocracy in Twelfth-Century León and Castile*. Cambridge: Cambridge University Press.

Bloom, H. (1994). *The Western Canon*. New York: Harcourt Brace.

Borges, J. L. (1975). *Prólogos*. Buenos Aires: Torres Agüero.

Canavaggio, J. (1987). *Cervantes: En busca del perfil perdido*. Madrid: Espasa-Calpe.

Cano Aguilar, R. (coord.) (2004). Historia de la lengua española. Barcelona: Ariel.

Castro, A. (1925). *El pensamiento de Cervantes*. Madrid: Revista de Occidente.

Close, A. (1978). *The Romantic Approach to Don Quixote*. Cambridge: Cambridge University Press.
Colón, C. (1492/1992). *Diario de a bordo* [transcripción de Bartolomé de las Casas]. Madrid: Historia 16.
Escalona Monge, J. (2002). Historia de Castilla en la Edad Media. Barcelona: Crítica.
Instituto Cervantes (2024). *El español: una lengua viva. Informe 2024*. Madrid: Instituto Cervantes.
https://www.cervantes.es/lengua_y_ensenanza/informes.htm
Lapesa, R. (1981). *Historia de la lengua española*. Madrid: Gredos.
Lodares, J. R. (2005). *El porvenir del español*. Madrid: Taurus.
Mann, T. (1954). *Essays of Three Decades*. New York: Knopf.
Martínez Díez, G. (2005). Fernán González. El conde que hizo Castilla. Burgos: Dossoles.
Menéndez Pelayo, M. (1905/2005). *Cultura literaria de Miguel de Cervantes y elaboración del Quijote*. Madrid: Centro Virtual Cervantes.
Menéndez Pidal, R. (1951). *La España del Cid*. Madrid: Espasa-Calpe.
Menéndez Pidal, R. (2005). Orígenes del español. Madrid: Espasa-Calpe.
Nebrija, A. de (1492/1989). *Gramática de la lengua castellana*. Madrid: Cátedra.
Pérez de Urbel, J. (1970). El condado de Castilla. Madrid: CSIC.
Rico, F. (2005). *El texto del Quijote*. Barcelona: Crítica.
Riquer, M. de (2003). *Para leer a Cervantes*. Barcelona: Acantilado.
Rosenblat, Á. (1962). *El español de América*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
Unamuno, M. de (1905/1987). *Vida de don Quijote y Sancho*. Madrid: Alianza.

Rafael I. del Moral Aguilera

Summary

HEROES OF THE SPANISH LANGUAGE WHO DIED NOT KNOWING THEY WERE HEROES: FERNÁN GONZÁLEZ, CHRISTOPHER COLUMBUS AND MIGUEL DE CERVANTES

This article explores the historical development of the Spanish language through the actions of three historical figures: Fernán González, Christopher Columbus, and Miguel de Cervantes, whose contributions to its evolution were decisive despite not being consciously directed toward linguistic goals. Its primary aim is to demonstrate that the international status of Spanish cannot be explained solely through linguistic or literary developments, but must also be understood in relation to political, territorial, demographic, and cultural processes. The study introduces the concept of "unwitting heroes of the Spanish language" as an analytical category for interpreting this phenomenon. The article argues that the history of Spanish can be understood through three complementary stages. The first is the territorial consolidation of Castile under

Fernán González, whose political achievements created the conditions that enabled the emerging Castilian variety to survive and eventually prevail over other Iberian Romance languages. The second is the transatlantic expansion initiated by Christopher Columbus, whose voyages transformed Castilian from a regional language into a global one through its establishment in the Americas. The third stage is the literary consecration represented by Miguel de Cervantes, whose *Don Quixote* ultimately became one of the foundational works of world literature, conferring exceptional cultural prestige on the Spanish language. Together, these three historical processes illustrate how languages acquire territory, demographic expansion, and symbolic authority. The study employs a historical-interpretative and interdisciplinary approach based primarily on historiographical, linguistic, and literary sources. It combines essayistic analysis with insights from historical linguistics and incorporates counterfactual reasoning as a heuristic tool to assess the historical significance of key events and individuals by considering plausible alternative developments. The analysis concludes that none of the three protagonists acted with linguistic objectives in mind, yet each profoundly influenced the historical trajectory of Spanish. Their contributions demonstrate that the evolution of a language is shaped not only by grammarians, writers, or language planners, but also by political leaders, explorers, and cultural creators whose actions transform the historical circumstances in which languages develop. This work offers an original perspective on the history of Spanish by integrating political history, historical linguistics, cultural studies, and literary criticism. Its principal contribution lies in proposing a broader interpretative framework for understanding language expansion through indirect historical agency. The study also suggests that future research could extend this analytical model to other figures, such as Alfonso X, Antonio de Nebrija, Andrés Bello, or Ramón Menéndez Pidal, thereby developing a more comprehensive typology of the historical agents involved in the formation, expansion, and international consolidation of the Spanish language.

Key words:
Spanish language, Castilian, Fernán González, Castile, Christopher Columbus, America, Miguel de Cervantes, *Don Quixote*, linguistic expansion

Рафаел И. дел Морал Агилера

Сажетак

ХЕРОЈИ ШПАНСКОГ ЈЕЗИКА КОЈИ СУ УМРЛИ НЕ ЗНАЈУЋИ ДА СУ ХЕРОЈИ: ФЕРНАН ГОНСАЛЕС, КРИСТИФОР КОЛУМБО И МИГЕЛ ДЕ СЕРВАНТЕС

Овај чланак истражује историјски развој шпанског језика кроз деловање три историјске личности: Фернана Гонсалеса, Кристифора Колумба и Мигела де

Сервантеса, чији је допринос његовој еволуцији био пресудан упркос томе што није био свесно усмерен ка лингвистичким циљевима. Његов примарни циљ је да покаже да се међународни статус шпанског језика не може објаснити искључиво кроз лингвистички или књижевни развој, већ се мора разумети и у односу на политичке, територијалне, демографске и културне процесе. Студија уводи концепт „несвесних хероја шпанског језика" као аналитичку категорију за тумачење овог феномена. У чланку се показује да се историја шпанског језика може разумети кроз три комплементарне фазе. Прва је територијална консолидација Кастиље под Фернаном Гонсалесом, чија су политичка достигнућа створила услове који су омогућили новонасталој кастиљанској варијанти да опстане и на крају превлада над другим иберијским романским језицима. Друга је трансатлантска експанзија коју је покренуо Кристифор Колумбо, а чија су путовања трансформисала кастиљански језик из регионалног у глобални кроз његово успостављање у Америци. Трећа фаза је књижевно посвећење које представља Мигел де Сервантес, чији је *Дон Кихот* на крају постао једно од темељних дела светске књижевности, дајући изузетан културни престиж шпанском језику. Заједно, ова три историјска процеса илуструју како језици стичу територију, демографску експанзију и симболички ауторитет. У студији је коришћен историјско-интерпретативни и интердисциплинарни приступ заснован првенствено на историографским, лингвистичким и књижевним изворима. Она комбинује есејистичку анализу с увидима из историјске лингвистике и укључује контрафактуално размишљање као хеуристички алат за процену историјског значаја кључних догађаја и појединаца разматрајући вероватне алтернативне развоје догађаја. Анализа показује да ниједан од тројице протагониста није деловао с лингвистичким циљевима на уму, али је сваки од њих дубоко утицао на историјску путању шпанског језика. Њихови доприноси показују да еволуцију језика обликују не само граматичари, писци или језички планери, већ и политички лидери, истраживачи и културни ствараоци чије акције трансформишу историјске околности у којима се језици развијају. Ово дело нуди оригиналну перспективу о историји шпанског језика интегришући политичку историју, историјску лингвистику, културне студије и књижевну критику. Њен главни допринос лежи у предлагању ширег интерпретативног оквира за разумевање ширења језика путем индиректног историјског деловања. Студија такође сугерише да би будућа истраживања могла проширити овај аналитички модел на друге личности, као што су Алфонсо X, Антонио де Небриха, Андрес Бељо или Рамон Менендес Пидал, чиме би се развила свеобухватнија типологија историјских агената укључених у формирање, ширење и међународну консолидацију шпанског језика.

Кључне речи:
шпански језик, кастиљански, Фернан Гонсалес, Кастиља, Кристифор Колумбо, Америка, Мигел де Сервантес, *Дон Кихот*, језичка експанзија

https://doi.org/10.18485/analiff.2026.38.ns_hw.2
81'243
37.091.3::811.134.2
811.134.2'374

El trabajo heroico de los lexicógrafos y la realidad actual en la enseñanza-aprendizaje del español como lengua extranjera (investigación-acción)

Marijana R. Aleksić Milanović*
Universidad de Belgrado, Facultad de Filología, Departamento de Estudios Ibéricos
https://orcid.org/0009-0001-4240-9870

Palabras clave:

heroicidad de lexicógrafos,

lexicografía bilingüe,

competencia lexicográfica del usuario,

uso de diccionarios,

enseñanza-aprendizaje de ELE,

IA en enseñanza-aprendizaje

Resumen

A lo largo de la historia de la enseñanza de lenguas extranjeras los diccionarios han atravesado diferentes fases: períodos en los que eran una herramienta imprescindible y otros en los que su uso se consideraba perjudicial porque se creía que obstaculizaban la fluidez. El conocimiento de que el enfoque comunicativo en su concepción original llevaba al alumno a una producción fluida, pero no necesariamente gramaticalmente correcta, allanó el camino para el desarrollo de otros métodos y la vuelta a los diccionarios. No obstante, su uso suele darse por sentado y, en consecuencia, el desarrollo de la competencia lexicográfica no recibe suficiente atención en la enseñanza de lenguas. En este trabajo se analiza la actitud de los estudiantes de Filología Hispánica de la Facultad de Filología de la Universidad de Belgrado hacia el uso de los recursos lexicográficos. Participaron 63 estudiantes del segundo curso y, dada la orientación práctica del tema, el estudio se llevó a cabo siguiendo la metodología de investigación-acción. Los participantes rellenaron una encuesta cuyos resultados sugieren que muchos alumnos no utilizan diccionarios (o los utilizan poco) porque recurren a otras herramientas. A la vista de estos hallazgos, se realizó una tarea con el objetivo de propiciar el empleo de los diccionarios para fomentar la autonomía del estudiante en este ámbito. Se concluye que es erróneo asumir que los estudiantes saben cómo y qué diccionarios usar, por lo que es necesario guiarlos a lo largo del proceso del desarrollo de la competencia lexicográfica. Por último, se destaca la importancia de tener en cuenta la diversidad lingüística de los alumnos. Por consiguiente, además de los diccionarios monolingües destinados al uso estudiantil, se recomienda el manejo de los bilingües que combinan el español con cualquier idioma del que el alumno se sirva, independientemente de si es su lengua materna. *(примљено: 13. маја 2026; прихваћено: 4. јула 2026)*

CC BY SA

* Filološki fakultet
Katedra za iberijske studije
Studentski trg 3
11000 Beograd, Srbija
marijana.aleksic.milanovic@fil.bg.ac.rs

1. El uso del diccionario en la enseñanza-aprendizaje de una L2: planteamiento del problema

Tal y como apunta Nied Curcio (2022: 72), con la aparición del enfoque comunicativo se solía disuadir al alumno de utilizar los diccionarios, ya que su manejo se oponía a la idea central que sustentaba este método: demasiada preocupación por la corrección perjudicaba la fluidez. Sin embargo, con la publicación del *Marco Común Europeo de Referencia para las lenguas*, el estatus de los diccionarios en la enseñanza-aprendizaje cambió y su uso se permitía de nuevo. Así, hace más de dos décadas Ruhstaller advertía: «Existe hoy día unanimidad en cuanto a que el diccionario es un instrumento indispensable en el aprendizaje de las lenguas extranjeras, y que el alumno debe saber manejarlo para sacarle todo el provecho posible» (2005: 86). Hasta hoy esta premisa, en su esencia, no ha cambiado, pero parece ser algo que se sobreentiende y, por consiguiente, no suele ser el foco de atención en la enseñanza: los docentes por defecto suponen que el estudiante sabe cómo emplear el diccionario y que lo hace, aunque la realidad puede ser otra.

En las últimas dos décadas los diccionarios se han vuelto mucho más accesibles gracias a su disponibilidad en línea: la consulta es más rápida y más fácil que con un diccionario impreso. Aun así, Nied Curcio subraya: «it must be noted that dictionaries and lexicographic online resources and applications are still neglected in foreign language teaching» (2022: 72). Suponemos que la razón estriba en que la rapidez que conlleva la vida contemporánea aumenta día a día, por lo que, en la actualidad, ni siquiera ese acceso rápido que proporcionan los diccionarios en línea parece satisfacer al alumno corriente: los estudiantes suelen reclamar una solución aún más inmediata al problema al que se enfrentan. En concreto, hemos podido advertir que, cuando se les pide que utilicen diccionarios en línea en clase, con frecuencia recurren a traductores automáticos u otras formas de inteligencia artificial o incluso simplemente introducen la palabra en un navegador y así averiguan su significado. A pesar de que estas herramientas son cómodas y les permiten resolver su consulta muy rápidamente, de este modo los estudiantes centran su atención únicamente en el significado de la palabra. Un buen diccionario, por el contrario, ofrece mucho más que el simple significado.

Además de la rapidez, otra posible razón por la que no suelen recurrir a los diccionarios puede ser la falta de competencia para utilizarlos. No es suficiente que el diccionario sea de calidad, sino que, como recalca Pejović (2020a: 346), es necesario que el alumno posea ciertas competencias para poder aprovechar su contenido al máximo. Por sencilla que parezca la tarea, los estudiantes no son por defecto hábiles en el uso de los diccionarios y, aunque son nativos digitales, tampoco son expertos en la utilización de los recursos lexicográficos electrónicos en particular. Sin embargo, estos conocimientos y destrezas se pueden adquirir mediante la práctica y la orientación adecuada.

Por todo ello, consideramos que hay tres aspectos que destacan por su importancia respecto al uso de los diccionarios en la enseñanza-aprendizaje:

la competencia lexicográfica del usuario y, con respecto a la elección del tipo de diccionario, su finalidad y el número de lenguas que incluye.[1]

1.1. Criterio de finalidad

Los diccionarios definitorios no son la primera opción a la que un alumno debe recurrir: los de uso y de aprendizaje, además de ayudarle a entender el significado del lema, le guían hacia la producción de enunciados correctos proporcionando información sobre el régimen, las coocurrencias léxicas, los modismos, las restricciones, etc. (Haensch/Omeñaca, 2004: 33, 156–158). Así, Pejović (2018) señala que un buen diccionario debe propiciar el desarrollo de la competencia léxica, proveyendo al usuario de suficiente información acerca de la colocabilidad[2] de la palabra. Las coocurrencias léxicas suelen ser impredecibles para el alumno, lo que pone de manifiesto la importancia de proporcionar combinaciones frecuentes. Toda esa información puede transmitirse mediante ejemplos: por eso, la utilidad de un diccionario para el aprendiz de una segunda lengua radica en el ejemplo de uso, cuyo contexto debe ser pertinente e interpretable. En palabras de Szende: «A well-chosen example, referring to a possible and actual situation, will give the user the educational 'push' he needs» (1999: 226). Rascón Caballero, quien analiza con detalle la importancia del ejemplo en un diccionario, sobre todo bilingüe, también remarca lo siguiente:

> The example is an essential component of a dictionary of any language, especially of one intended to help learn and master a language. It not only helps the user to understand the lemmatized lexical unit but also shows how to use it. [...] The example gives the word back 'to life' and often serves as a sample, a pattern, or a model that enables the users to generalize and produce other sequences of words in the language being learned. (2024: 1)

1.2. Criterio del número de lenguas

La insistencia del profesorado en el uso de diccionarios monolingües quizás puede deberse a dos motivos: la calidad de los diccionarios bilingües y la convicción de que la lengua materna perjudica el aprendizaje de un segundo idioma y, por lo tanto, no tiene cabida en el aula.

Zgusta en su momento escribía que los diccionarios bilingües solían ser más breves y como tales podían ser adecuados solo para los principiantes: «a yet smaller general dictionary of the standard national languages seems to be useful [...] only if it is planned and worked out as a special pedagogical tool for the absolute beginner

1 Existen diferentes criterios para clasificar los diccionarios según su propósito, contenido y forma. Los que comparten todas las tipologías (p. ej. Porto Dapena, 2002; Šipka, 2006) son los del número de lenguas y de la finalidad, aunque se denominan de forma diferente según la tipología. Los dos criterios mencionados son probablemente los más tratados en la bibliografía en el ámbito de la enseñanza-aprendizaje.

2 La colocabilidad es «la particularidad de algunas palabras para formar combinaciones léxico-semánticas restringidas, que se caracterizan por ser estables, habitualizadas y típicas, parcialmente composicionales, fijadas en la norma» (Pejović, 2010: 13).

who learns the language» (1971: 220). En relación con esta idea, no se trata solamente de que los diccionarios de menor tamaño tengan menos entradas, sino de que los diccionarios básicos, de tamaño reducido, típicamente ofrecen solamente la traducción y poca información más, si es que aparece alguna. A pesar de que los alumnos inexpertos en la consulta del diccionario busquen tal vez únicamente el significado del lexema, el diccionario de calidad, es decir, el que de verdad sirve al estudiante extranjero, tiene que proveer al usuario de mucha información más (indicaciones gramaticales, colocacionales, pragmáticas, etc.), siendo el ejemplo de uso lo imprescindible. Por otra parte, si se toman en consideración las obras lexicográficas bilingües de mayor extensión, muchos diccionarios actuales han conseguido ese objetivo. Según la investigación de Rascón Caballero, la calidad de muchos diccionarios bilingües en general ha mejorado hasta la fecha: «While many foreign language teachers insist that to speak and write in English the learner must use monolingual dictionaries, bilingual dictionaries have always been extremely popular, and their quality has continuously improved» (2024: 10).

La presencia indeseada de la lengua materna en el aula de L2 es, tal y como ya hemos mencionado, el segundo factor que lleva a evitar el uso de un diccionario bilingüe: «A las opiniones críticas ante el diccionario bilingüe subyace a menudo la convicción de que la presencia de la L1 en el contexto del aprendizaje de lenguas extranjeras es negativa y su influencia forzosamente dañina» (Ruhstaller, 2005: 88). Así, Hernández Hernández puntualiza que el diccionario bilingüe «presenta, entre otras limitaciones, el constante ejercicio de traducción que exige y que dificulta la libre expresión creativa del estudiante en la segunda lengua que está aprendiendo» (2000: 96). Por eso, Hernández Hernández (2000: 96) recomienda el uso de un diccionario bilingüe solamente en el nivel básico; luego, en el nivel intermedio, uno monolingüe destinado a los extranjeros y, en el avanzado, uno monolingüe general. No obstante, la lengua materna, aunque no se use en clase, sigue influyendo en el aprendizaje de la L2. Así, Ruhstaller prosigue señalando: «[p]ero es innegable que la lengua materna constituye de forma ineludible y constante el punto de referencia en el aprendizaje y el uso» (2005: 88). De todo eso se desprende que, aunque en el uso de la lengua materna algunos autores perciben lo perjudicial, otros ven el potencial que puede contribuir positivamente al aprendizaje del idioma en cuestión.

1.3. Competencia lexicográfica del usuario

Además de que el diccionario debe ser de calidad, es indispensable que el estudiante sepa cómo utilizarlo (Pejović, 2020a: 346). Allí es donde se refleja el papel del profesor. Kostić-Tomović (2017: 19) define la competencia lexicográfica de la siguiente manera: «Leksikografska korisnička kompetencija nije ništa drugo do sposobnost delotvorne i brze upotrebe rečnika radi pronalaženja potrebne informacije o značenju ili o nekim drugim svojstvima lekseme».[3] Para que el estudiante la

3 «La competencia lexicográfica del usuario no es otra cosa que la capacidad de utilizar un diccionario de forma eficaz y rápida para encontrar la información necesaria sobre el significado u otras propiedades de un lexema» (Kostić-Tomović, 2017: 19). [Traducción propia]

desarrolle, es necesario hacerle ver que los diccionarios no sirven exclusivamente para comprobar el significado del lexema, una idea bastante extendida entre los estudiantes, y enseñarle: a) a reconocer el tipo del problema con el que se está enfrentando (por ejemplo, la combinatoria sintáctica o léxica); b) en qué tipo de diccionario puede encontrar la solución a la problemática, ya que «para un usuario es importante saber qué (tipos de) diccionarios tiene a su disposición, para poder elegir el o los que mejor respondan a sus necesidades» (Pejović, 2020b: 115); y c) cómo descodificar la información del diccionario eficazmente (véase Kostić-Tomović, 2017: 19–25).

Los tres aspectos mencionados pueden enseñarse de manera intencional. No obstante, la investigación de Nied Curcio (2022: 73) recoge que los profesores de lenguas extranjeras normalmente están convencidos de que los nativos digitales saben manejar las aplicaciones en línea mejor que ellos y, como resultado, no enseñan cómo usar los diccionarios. Su revisión bibliográfica revela que muchos usuarios no son capaces de manejar diccionarios debidamente y que muchas veces ni siquiera prestan atención a la información metalingüística: «These results are certainly also due to the fact that the majority of foreign language learners have not previously received instruction or training in the use of dictionaries» (Nied Curcio, 2022: 76).

2. Objeto de estudio, objetivos y métodos

La investigación se llevó a cabo en el primer cuatrimestre del año académico 2025/2026 con los estudiantes del segundo curso de Filología Hispánica de la Facultad de Filología de la Universidad de Belgrado, en la asignatura *Lengua española contemporánea G-3*, que se corresponde con el nivel B1.1 del *Marco Común Europeo de Referencia para las lenguas*. Aventuramos las hipótesis de que: a) dichos estudiantes, en general, hacen poco uso de los diccionarios, optando, sobre todo, por *Google Translate* y la inteligencia artificial en lugar de un diccionario; y, en particular, cuando sí emplean los diccionarios, suponemos que: b) optan preferiblemente por los bilingües; c) y usan más los en línea que los impresos. Justificamos la elección del tema con el hecho de que se trata de un estudio profundo de la lengua dado el contexto: estudios filológicos universitarios, por lo que las herramientas digitales actuales deben acompañar las obras lexicográficas existentes y no sustituirlas. Los estudiantes de Filología Hispánica de Belgrado cursan la asignatura *Lexicografía de la lengua española* en el último cuatrimestre de los estudios de grado, en la que adquieren unos conocimientos sustanciales en la temática. No obstante, consideramos que los conocimientos prácticos alcanzados en las asignaturas prácticas de la lengua deberían construir la piedra angular para una posterior profundización teórica.

Además de probar la hipótesis, nuestro objetivo fue buscar vías para fomentar el uso de los diccionarios en la enseñanza-aprendizaje. El estudio se llevó a cabo siguiendo la metodología de investigación-acción, puesto que este enfoque metodológico está orientado principalmente a la práctica. Su cometido es buscar

soluciones aplicables a situaciones reales: «Community-based action research is a collaborative approach to inquiry or investigation that provides people with the means to take systematic action to resolve specific problems» (Stringer, 1999: 17). La investigación-acción supone partir de un problema práctico concreto, diseñar un plan de acción, observar los resultados y, si se considera necesario, adaptar los pasos implementados: así, las fases de la investigación son cíclicas y, como tales, se entrelazan (Stringer, 1999: 17–20).

Dividimos la investigación en tres fases. En la primera se buscaba conocer, a través de una encuesta, las opiniones de los estudiantes sobre el uso de los recursos lexicográficos: si los utilizaban, cuánto, en qué situaciones y cuáles; e indagar, en concreto, en qué medida y en qué forma los usaron durante el primer curso de sus estudios. La segunda fase suponía aplicar una tarea didáctica cuyo fin fue, en general, un uso más amplio y autónomo de los diccionarios por parte de los estudiantes y, en particular, la exploración de los recursos lexicográficos que tenían a su disposición, la familiarización con los distintos tipos de diccionarios y la comprensión de las múltiples funciones que los diccionarios podían desempeñar. La última fase consistía en la evaluación de la actividad por parte de los estudiantes.

3. La primera fase de la investigación

La encuesta de la primera fase se realizó con 55 estudiantes del segundo curso en la primera clase de la asignatura *Lengua española contemporánea G-3* del curso académico 2025/2026.

Más de la mitad de los estudiantes admite que durante el primer curso utilizaron los diccionarios poco o nunca: el 23,6% de los encuestados (13 estudiantes) opta por la opción *nunca o casi nunca* y el 41,8% (23 estudiantes) marca *con poca frecuencia*. En cambio, el 25,5% de los participantes (14) afirma que los utilizaban *a veces* y el 9,1% (5) lo hacía *cada vez que estudiaban español*. No obstante, en cuanto a la pregunta sobre qué diccionarios en concreto habían utilizado hasta el momento, muchos de los alumnos que aseveran que empleaban los diccionarios de vez en cuando no pueden concretizar ninguna obra lexicográfica: dan unas respuestas vagas de tipo «no puedo recordar», «no puedo acordarme del nombre», «diccionario español-serbio», «un diccionario bilingüe», «diccionario en línea», o incluso nombran *Google Translate*, las herramientas de inteligencia artificial y los navegadores, donde simplemente teclean «palabra X significado». Este último detalle apunta a que algunos ni siquiera diferencian entre un diccionario y una herramienta de traducción automática. Entre los diccionarios que se mencionan figuran: *WordReference*, *Collins Dictionary*, *SpanishDictionary.com*, *Diccionario de bolsillo Lingea*, *Diccionario español-serbio/serbio-español Jasen*.

El 67,3% de los encuestados se decide por la opción *Utilizo con más frecuencia Google Translate, ChatGPT u otros chatbots de IA que los diccionarios*, mientras que el resto de los participantes (32,7%) afirma lo contrario. La gran mayoría usa herramientas digitales en lugar de las obras lexicográficas por lo menos algunas veces: solamente 4 encuestados (7,3%) no utilizan nunca ni *Google Translate* ni los chatbot de IA, lo que indica una fuerte dependencia de recursos digitales.

Por lo que atañe a los tipos de diccionarios, el 81,8% prefiere los bilingües a los monolingües (18,2%), dato que no sorprende porque hay muchas investigaciones que llegan al mismo resultado (véase p. ej. Markič/Pihler, 2005; Ruhstaller, 2005; Nied Curcio, 2022; Rascón Caballero, 2024: 11–12). Lo que sí resulta particularmente llamativo es el alto porcentaje de los estudiantes que optarían por los diccionarios impresos: el 41,8% frente al 58,2%, que prefiere los diccionarios en línea.

Estos resultados corroboran las dos primeras hipótesis: a) en el caso de los estudiantes de Filología Hispánica de la Universidad de Belgrado, el uso de los productos lexicográficos se ve afectado por el desarrollo de la tecnología inteligente y otras herramientas digitales; y b) cuando sí consultan los diccionarios, los bilingües son los preferidos. Respecto a la tercera hipótesis, no podemos asegurar que los alumnos en general prefieran los diccionarios en línea a los impresos: a pesar de que la mayoría sí se decide por los diccionarios digitales (58,2%), el porcentaje de los estudiantes a los que les gusta más hojear un diccionario sigue siendo bastante alto (41,8%). Este último dato llama la atención porque no está en concordancia con la idea de que los alumnos de hoy en día están en busca de una salida fugaz que les satisface momentáneamente, lo que sugiere el hecho de que prevalece el uso de los sistemas tecnológicos inteligentes.

Los hallazgos de esta encuesta nos instaron a revisar la posición del diccionario en la enseñanza-aprendizaje actual. Los resultados, por un lado, van de la mano con la época actual, pero, por el otro, reflejan el hecho de que el uso de los diccionarios debe enseñarse y que es erróneo suponer que los estudiantes por defecto los utilizan, así como que saben cómo emplear los recursos lexicográficos y a cuáles recurrir. De ahí se concluye que es necesario guiarlos a lo largo del proceso de adquisición de conocimientos en este ámbito y concienciarlos sobre los múltiples beneficios que ofrece un diccionario.

4. La segunda fase de la investigación

En la segunda fase de la investigación a los estudiantes se les asignó una tarea que consistía en elaborar un glosario a lo largo del cuatrimestre y presentarlo en clase. El cometido principal del proyecto fue propiciar el uso de diccionarios para fomentar la autonomía del estudiante en esta área: se pretendía que conocieran y que se familiarizaran con la mayor cantidad posible de diccionarios diferentes. Además, la tarea también tenía otro objetivo secundario: seleccionar y organizar vocabulario (en este caso, intermedio) relacionado con un tema específico, lo que suponía buscar información sobre el uso (registro, frecuencia, región), buscar información gramatical y colocacional, presentar la familia léxica, los sinónimos y antónimos, etc. Así, esta tarea a primera vista parece simple, pero puede llegar a presentar bastante complejidad según se vayan añadiendo subtareas adicionales. De este modo, se puede adaptar a diferentes niveles y contextos.

Los estudiantes elegían uno de los temas ofrecidos, extraídos de las unidades del manual con el que se trabaja en la asignatura *Lengua española contemporánea G-3*, *Aula Internacional Plus 3*. Se podía elaborar más de un glosario con el mismo tema,

pero sin repetir las unidades léxicas incluidas en el glosario. Por eso, se contaba con un foro donde los alumnos tenían que anotar las unidades elegidas y así evitar repeticiones. Además, se les indicó que los lexemas elegidos no debían ser de uso básico (así, si el tema era *Sentimientos y estados de ánimo*, no se podían incluir las palabras *amor*, *tristeza*, *felicidad*, pero sí las palabras *ilusión*, *(des)animado/a*, etc.). Cada entrada del glosario tenía que contener la definición tomada de un diccionario (solamente el significado que corresponde al tema), ejemplos, también extraídos de un diccionario, información sobre el registro, la frecuencia y la región, indicaciones gramaticales, colocaciones, sinónimos y antónimos, otras palabras derivadas del lexema en cuestión y las fuentes para cada uno de los puntos. Se recomendaron los siguientes diccionarios: *Diccionario del estudiante* de la Real Academia Española, *Clave*, *Diccionario panhispánico de dudas*, *Diccionario combinatorio práctico del español contemporáneo*, *Diccionario de sinónimos y antónimos del español actual*, SM, *WordReference*, *Cambridge English-Spanish Dictionary* y *Collins Dictionary*, aunque también podían emplearse otros.

5. La tercera fase de la investigación

El último paso del proyecto fue la realización de una encuesta más para evaluar la utilidad de la tarea de la segunda fase en el proceso de desarrollo de las competencias de los estudiantes, así como la percepción de los propios alumnos respecto a la pertinencia del diccionario como herramienta de aprendizaje. En comparación con la primera fase, en la que participaron 55 estudiantes, en la segunda y en la tercera se sumaron 8 estudiantes más, 63 en total. Dado que la finalidad de la encuesta introductoria fue simplemente obtener una visión general de la actitud de los estudiantes, opinamos que esta discrepancia en el número de los encuestados no perturba los resultados de la investigación.

La mitad de los encuestados, el 49,2%, llegó a consultar cuatro o más diccionarios: el 25,4% (16 personas) utilizó cuatro diccionarios, el 9,5% (6) cinco, el 3,2% (2) seis, el 6,3% (4) siete, el 3,2% (2) ocho y una persona (1,6%) llegó a emplear hasta 12 diccionarios diferentes. El 28,6% de los participantes (18) utilizó 3 diccionarios; el 20,6% (13) únicamente 2, donde la actividad hasta cierto punto deja de responder plenamente a su objetivo inicial, y, por último, un alumno (1,6%) empleó solamente uno. El 90,5% (57) de los estudiantes afirma que después de crear el glosario usará los diccionarios con más frecuencia que antes, mientras que el 9,5% (6) seguirá usándolos igual que antes, dato que respalda una valoración favorable de la tarea.

Además, el 85,7% (54) piensa que la actividad les ayudó *mucho* a entender mejor cómo elegir un buen diccionario; en cambio, el 14,3% (9) se decide por la opción *un poco*. Como contenido más beneficioso que ofrecen los diccionarios, la mayoría de los encuestados resalta las indicaciones de uso que contienen los ejemplos, las colocaciones y la comprensión de todos los significados del lexema o, en palabras de una alumna, «los contextos de uso diferentes a los obvios»; asimismo, muchos destacan los sinónimos y antónimos y, por último, solamente diez alumnos (sobre 63) mencionan únicamente las definiciones. Eso indica claramente que un gran

número de los participantes reparó en que los diccionarios ofrecen mucho más que la mera definición y pone de manifiesto la importancia de concienciar a los alumnos sobre este ámbito en el futuro.

Con respecto al propósito secundario del proyecto, el 65,1% (41) de los participantes estima que la actividad ha mejorado *mucho* su vocabulario, el 33,3% (21) opta por *un poco* y una persona (1,6%) opina que no le ha servido la actividad en absoluto. Juzgamos que estas evidencias también van en favor de una evaluación positiva de la elaboración del glosario.

6. A modo de conclusión

A pesar de que los diccionarios son una herramienta de aprendizaje altamente eficaz, los estudiantes de hoy no los perciben por defecto como tales. Por consiguiente, la eficacia con la que los emplearán depende de si (y con qué provecho) se incorporan a la práctica en la enseñanza. García Platero concluye lo mismo:

> Se trata, en definitiva, de que el docente tome conciencia de que el diccionario es un instrumento eficaz de aprendizaje; pero hay que saber manejarlo. Es necesario conocer lo que realmente encierra y sacar partido de su información para el desarrollo de destrezas gramaticales, léxicas e incluso culturales. (2016: 391)

Concordamos con Engelberg y Lemnitzer (2009: 91, según Kostić-Tomović, 2017: 22–23) en que la competencia lexicográfica no se desarrolla mediante tareas independientes en las que el uso del diccionario sea un fin en sí mismo, sino que su desarrollo debe integrarse de forma continua en la enseñanza enfrentando a los alumnos a problemas lingüísticos concretos. Teniendo eso en cuenta, la propuesta didáctica que presentamos en este trabajo se debe entender como un punto de partida cuyo cometido es, sobre todo, familiarizar a los estudiantes con los diccionarios que tienen a su disposición y con sus funciones básicas para, posteriormente, proseguir de manera sistemática el trabajo en el mismo ámbito, el desarrollo de la competencia lexicográfica, a lo largo de los cursos siguientes, hasta que, en el último cuatrimestre de los estudios, cursen la asignatura *Lexicografía de la lengua española*, donde podrán ampliar y consolidar sus conocimientos prácticos con fundamentos teóricos.

En cuanto a la selección del diccionario, los resultados de nuestra investigación coinciden con los de muchas otras investigaciones: los estudiantes en general prefieren los diccionarios bilingües. Eso es lógico: si consulta el significado de un lexema en un diccionario monolingüe y no entiende la definición, el usuario tiene que seguir buscando; así, la consulta consume demasiado tiempo y resulta poco atractiva, por lo que el alumno puede acabar frustrándose. Eso le lleva al estudiante moderno a evitar los productos lexicográficos y a utilizar las herramientas que ofrecen una solución instantánea, como las de inteligencia artificial o simplemente el navegador. Al respecto, consideramos que la inteligencia artificial puede ayudar mucho en el

aprendizaje de una lengua, pero que no debe sustituir a los diccionarios. Por todo eso, defendemos la postura de que un buen diccionario bilingüe es imprescindible en el aprendizaje de una lengua extranjera, como señala Pihler, entre otros autores:

> El usuario esloveno, estudiante universitario, necesita y exige un buen diccionario bilingüe en todas las etapas del aprendizaje de una lengua extranjera y no solo en el nivel inicial como se suele indicar. Lo que cambia son sus expectativas y el tipo de la consulta, pero siguen esperando encontrar suficiente información gramatical, estilística y, sobre todo, pragmática también en un diccionario bilingüe con lo cual este debería tratar de satisfacer estas necesidades. (Pihler, 2009: 579)

A pesar de que Hernández Hernández (2000: 96) sostenga que el uso de un diccionario bilingüe perjudica «la libre expresión creativa del estudiante» y, por lo tanto, el aprendizaje, ya que conlleva inevitablemente la traducción, sostenemos que los diccionarios bilingües pueden hacer precisamente lo contrario: gracias a los ejemplos que ofrecen, el alumno puede tomar conciencia de que en muchos casos se debe evitar la traducción literal de la lengua materna u otra previamente aprendida.[4] Los siguientes ejemplos recogidos de Rascón Caballero (2023) ilustran precisamente eso: *You look like you could make good use of a break – Creo que un descanso no le iría nada mal; There are a lot of people to be fed – Hay que dar de comer a mucha gente.* O, por poner un ejemplo en serbio: *Volim da putujem – Me gusta viajar*. Esta última frase, que corresponde al nivel inicial, llama la atención del alumno sobre que en este contexto hay que elegir el verbo *gustar* sobre el verbo *querer*, por el que optan muchos estudiantes principiantes. De este modo, «los 'buenos' diccionarios bilingües salen al paso de la tendencia natural del usuario a pensar que el equivalente es válido para traducir el signo lemático en cualquier contexto en que se use» (Rascón Caballero, 2023).

Llegados a este punto, tenemos que mencionar que, para la combinación de lenguas español-serbio/serbio-español, no disponemos de un diccionario que se pueda considerar actual y a la vez lo suficientemente exhaustivo para el nivel universitario: en varias ocasiones se ha destacado que el área menos avanzada de los estudios hispánicos de Serbia es la lexicografía (Soldatić, 2011: 36–37; Pejović, 2013: 56–57; Pejović 2020a: 346).[5] No obstante, como ya hemos ido señalando, de la misma manera que no es posible anular la lengua materna en la enseñanza-aprendizaje de L2, ya que, aunque evitemos su uso en clase, los alumnos de todas formas podrán hacer referencia a los conocimientos que tienen, se puede

---

4 Tal y como señala Markič, son muchas las razones por las que en muy pocos casos existe la equivalencia absoluta: «[u]na equivalencia completa entre palabras de dos lenguas diferentes es muy rara porque el mundo conceptual es diferente en lenguas diferentes debido a diferencias históricas, geográficas, sociales, culturales, económicas entre países y sus respectivas lenguas» (2009: 537).

5 Para un listado y una revisión de todos los diccionarios existentes para la pareja español-serbio/serbio-español, véase Pejović, 2020b.

sacar partido también de su conocimiento de otras lenguas. Así, en el caso de los estudiantes del Departamento de Estudios Ibéricos de la Universidad de Belgrado, se puede asegurar con absoluta certeza que en general ya tienen ciertos conocimientos por lo menos del inglés. Consideramos que es preciso concebir al estudiante como un individuo portador de ciertas particularidades, lingüísticas entre otras. Eso hace que sea aceptable el manejo de los diccionarios bilingües que incluyen el español y cualquier otro idioma del que el alumno se sirva.

Bibliografía

García Platero, J. M. (2016). El profesor y el diccionario. En M. A. Lamolda González (comp.), O. Cruz Moya (coord.), *La formación y competencias del profesorado de ELE* (pp. 385–392). Asociación para la Enseñanza del Español como Lengua Extranjera.

Haensch, G., Omeñaca, C. (2004). *Los diccionarios del español en el siglo XXI*. Universidad de Salamanca.

Hernández Hernández, H. (2000). El diccionario en la enseñanza de E.L.E. (Diccionarios de español para extranjeros). En M.ª A. Martín Zorraquino, C. Díez Pelegrín (Eds.), *¿Qué español enseñar? Norma y variación lingüísticas en la enseñanza del español a extranjeros* (pp. 93–103). Universidad de Zaragoza.

Kostić-Tomović, J. (2017). *Savremena nemačka leksikografija. Nemački i sprsko-nemački rečnici u prvoj polovini 21. veka: tipovi, vrste informacije i upotreba*. Beograd: Fokus.

Markič, J., Pihler, B. (2005). El uso de los diccionarios bilingües en la enseñanza del español como segunda lengua. En M.ª A. Castillo Carballo et al. (Coords.), *Las gramáticas y los diccionarios en la enseñanza del español como segunda lengua. Deseo y realidad* (pp. 548–554). Universidad de Sevilla.

Markič, J. (2009). El diccionario bilingüe como una herramienta útil para la traducción. En E. de Miguel et al. (Eds.), *Fronteras de un diccionario. Las palabras en movimiento* (pp. 531–554). San Millán de la Cogolla: Cilengua.

Nied Curcio, M. (2022). Dictionaries, foreign language learners and teachers. In A. Klosa-Kückelhaus et al. (Eds.), *Dictionaries and Society* (pp. 71–84). Mannheim: IDS-Verlag.

Pejović, A. (2010). *La colocabilidad de los verbos en español con los ejemplos contrastivos en serbio*. Kragujevac: FILUM.

Pejović, A. (2013). Alcances y perspectivas del español en Serbia. *Acta Hispanica, XVIII,* 49–60.

Pejović, A. (2018). Colocando se entiende la gente: el desarrollo de la competencia colocacional en español. *Serie Didáctica, 2,* 13–30.

Pejović, A. (2020a). O rečnicima koji uključuju španski i srpski jezik. U V. Karanović, A. Pejović (Ur.), *Hispansko nasleđe u multikulturnom svetu, zbornik u čast profesoru Daliboru Soldatiću* (pp. 345–371). Filološki fakultet Univerziteta u Beogradu.

Pejović, A. (2020b). Logros lexicográficos del hispanismo serbio y el croata. *Revista de lexicografía, XXVI*, 113–130. https://doi.org/10.17979/rlex.2020.26.0.6003

Pihler, B. (2009). El componente pragmático en los diccionarios bilingües: deseo y realidad. En E. de Miguel et al. (Eds.), *Fronteras de un diccionario. Las palabras en movimiento* (pp. 555–582). San Millán de la Cogolla: Cilengua.

Porto Dapena, J. Á. (2002). *Manual de técnica lexicográfica*. Madrid: Arco Libros.

Rascón Caballero, A. (2023). Equivalente y ejemplo en los diccionarios bilingües: las traducciones de los ejemplos que no incluyen el equivalente. *ReDILLET: Revista Digital Internacional de Lexicología, Lexicografía y Terminología,* 6. https://revistas.unc.edu.ar/index.php/ReDILLeT/article/view/44024

Rascón Caballero, A. (2024). *The theory and practice of examples in bilingual dictionaries*. Berlin/Boston: Walter de Gruyter GmbH.

Ruhstaller, S. (2005). Consideraciones sobre los diccionarios monolingüe y bilingüe. En M.ª A. Castillo Carballo et al. (Coords.), *Las gramáticas y los diccionarios en la enseñanza del español como segunda lengua. Deseo y realidad* (pp. 86–93). Universidad de Sevilla.

Šipka, D. (2006). *Osnovi leksikografije i srodnih disciplina*. Novi Sad: Matica srpska.

Stringer, E. T. (1999). *Action research*. Thousand Oaks/ London/ New Delhi: SAGE Publications.

Szende, T. (1999). Problems of exemplification in bilingual dictionaries. *Lexicographica, 15,* 198–228.

Zgusta, L. (1971). *Manual of lexicography*. Prague: Academia.

Солдатић, Д. (2011). Хиспанистика у свету и у Србији. У Д. Солдатић, Ж. Донић, *Свет хиспанистике. Увод у студије* (стр. 7–37). Београд: Завод за уџбенике.

[Soldatić, D. (2011). Hispanistika u svetu i u Srbiji. U D. Soldatić, Ž. Donić, *Svet hispanistike. Uvod u studije* (str. 7–37). Beograd: Zavod za udžbenike]

Marijana R. Aleksić Milanović

Summary

HEROIC WORK OF LEXICOGRAPHERS AND THE CURRENT STATE OF TEACHING AND LEARNING SPANISH AS A FOREIGN LANGUAGE (ACTION RESEARCH)

This study analyzes the attitudes of Hispanic Philology students at the Faculty of Philology, University of Belgrade, toward the use of lexicographic resources in language learning, primarily with the aim of emphasizing the need for a more systematic use of dictionaries in teaching practice. Generally speaking, throughout the history of foreign language teaching, dictionaries have gone through different phases: periods

when they were an indispensable tool, and others when their use was considered detrimental because it was believed that they hindered fluency. The realization that the communicative approach, in its original conception, led students to produce fluent but not necessarily grammatically correct output paved the way for the development of other methods and a return to dictionaries. Their use, however, is often taken for granted, and as a result, the development of lexicographic competence receives insufficient attention in language instruction. Since the study is primarily oriented toward practice, it was conducted within the framework of action research: in the initial phase of the study the attitudes of the students toward the use of lexicographic resources in language learning were explored, as well as the extent to which and the ways in which they had used them up to that point; the second phase involved carrying out a task whose main goal was to encourage the use of dictionaries to foster students' autonomy in this area, and in the third phase, the respondents evaluated the effectiveness of the project. As the results suggest that many students rely on other tools and, consequently, do not use dictionaries (or use them only rarely), although they are more accessible than ever, it is concluded that it is wrong to assume that they know how and which dictionaries to use. It is therefore emphasized that it is necessary to guide them throughout the process of developing lexicographic competence. Finally, the importance of considering students' linguistic diversity is highlighted; as a result, in addition to monolingual learners' dictionaries, bilingual dictionaries pairing Spanish with whichever language the student uses are recommended, regardless of whether it is their native language or not. Therefore, the necessity of a systematically organized approach to the development of lexicographic competence is highlighted. In the context of the accelerated development and increasingly widespread application of intelligent automated systems, the results unequivocally indicate the need for more intensive scientific consideration of this topic.

Key words:

heroic work of lexicographers, bilingual lexicography, users' lexicographic competence, dictionary use, teaching and learning Spanish as a foreign language, AI in teaching and learning

Маријана Р. Алексић Милановић

Сажетак

ХЕРОЈСКИ РАД ЛЕКСИКОГРАФА И ТРЕНУТНО СТАЊЕ У НАСТАВИ И УЧЕЊУ ШПАНСКОГ КАО СТРАНОГ ЈЕЗИКА (АКЦИОНО ИСТРАЖИВАЊЕ)

У овом раду се анализирају ставови студената хиспанске филологије на Филолошком факултету Универзитета у Београду према примени лексикографских ресурса у учењу језика, а првенствено с циљем да се укаже на потребу за систематичнијом употребом речника у наставној пракси. Уопштено говорећи, кроз историју наставе

страних језика речници су пролазили кроз разне фазе: раздобља када су били неприкосновени алат и она када су сматрани штетним, јер се веровало да негативно утичу на флуентност. Спознаја да је комуникативни приступ, у својој оригиналној концепцији, водио ка флуентној, али не нужно граматички исправној продукцији утрла је пут развоју других метода и повратку речницима. Њихова употреба, међутим, често се подразумева, те је рад на развоју лексикографске компетенције недовољно заступљен у настави. Имајући у виду да је тема усмерена првенствено на праксу, студија је конципирана као акционо истраживање: у првој фази испитивани су ставови студената према употреби лексикографских ресурса у учењу и у којој мери и на који начин су их до тог тренутка користили, друга фаза подразумевала је спровођење задатка чији је главни циљ био да охрабри употребу речника ради развоја ученичке самосталности на том пољу, а у трећој испитаници су оцењивали учинак спроведеног пројекта. Будући да резултати показују да многи студенти, ослањајући се на друге алате, не користе речнике (или то чине ретко), премда су они данас доступнији него икад, закључује се да не би требало претпостављати да студенти знају како и које речнике да користе, те да је потребно усмеравати их у процесу развоја лексикографске компетенције. Напослетку, истиче се значај сагледавања језичке разноликости ученика, те се, поред једнојезичних речника намењених ученицима, препоручују и двојезични речници који комбинују шпански са било којим другим језиком којим се они користе, без обзира на то да ли им је матерњи или не. У раду се, дакле, истиче неопходност плански организованог приступа развоју лексикографске корисничке компетенције, а, у контексту убрзаног развоја и све шире примерне интелигентних аутоматизованих система, добијени резултати недвосмислено указују и на потребу за интензивнијим научним разматрањем ове теме.

Кључне речи:

херојски рад лексикографа, двојезична лексикографија, лексикографска корисничка компетенција, употреба речника, настава и учење шпанског као страног језика, вештачка интелигенција у настави и учењу

https://doi.org/10.18485/analiff.2026.38.ns_hw.3
811.134.2'373.231
811.163.41'373.231
811.163.2'373.231
82-84

Héroes y antihéroes en la paremiología española, serbia y búlgara

Aneta G. Trivić*
Universidad de Belgrado, Facultad de Filosofía, Gabinete de Lenguas Extranjeras
https://orcid.org/0000-0003-1027-311X

Veselka A. Nenkova
Universidad de Plovdiv «Paisii Hilendarski», Facultad de Filología, Departamento de Romanística y Germanística
https://orcid.org/0000-0001-6934-0087

Palabras clave:
héroes,
antihéroes,
nombre propio,
proverbio,
español,
serbio,
búlgaro

Resumen

En este artículo se pretende analizar y comparar los proverbios y refranes de las lenguas española, serbia y búlgara cuyos componentes léxicos incluyen nombres propios. Este amplio corpus puede interpretarse desde diversas perspectivas; en el presente trabajo, adoptamos un enfoque contrastivo, traductológico y semántico-conceptual. Nuestra investigación se basa en la premisa de que los nombres propios presentan una referencia variable: en ocasiones aluden a personajes reales o históricos y en otras no, sino que funcionan como arquetipos de determinados tipos de personalidad, ya sean positivos o negativos, virtuosos o reprobables, generosos o tacaños. En este sentido, se emplean principalmente para enfatizar rasgos, características o experiencias humanas de manera vívida y fácilmente memorable (García Page-Sánchez, 2008; Sevilla Muñoz, 2012). Así, en la tradición paremiológica española, nombres como Juan, Pedro o María aparecen con gran frecuencia debido a su carácter común y genérico. De forma similar, en la lengua serbia, nombres como Đura/o o Mara, y en la búlgara Iván o Petko se asocian con la imagen del hombre común y corriente; Radojica o Mujo en Serbia y Mara o Todora en Bulgaria se relacionan con contextos de alegría y buen ánimo, mientras que Marko aparece con frecuencia en el espacio compartido de los Balcanes en contextos históricos y épicos, en clara referencia a la figura legendaria de Marko Kraljević (Krali Marko). *(примљено: 16. јуна 2026; прихваћено: 14. јула 2026)*

CC BY SA

* Filozofski fakultet
Čika Ljubina 18–20
11000 Beograd, Srbija
aneta.trivic@f.bg.ac.rs

1. Introducción

El refranero constituye uno de los registros históricos más estables que proporcionan las claves para comprender cómo las sociedades codifican su experiencia colectiva y sus códigos morales. Dentro del análisis científico que corresponde a la paremiología, el término *paremia* opera como un auténtico hiperónimo (Corpas Pastor, 2003: 89–90) que abarca diferentes subtipos difíciles de deslindar, tales como el refrán, el proverbio, la sentencia, la máxima o el aforismo[1]. Desde la perspectiva formal, estas estructuras funcionan como clichés o moldes fijos, fruto de combinaciones complejas que los hablantes recuperan del archivo de la lengua y reproducen de manera invariable (Permiakov, 1988: 15). Si bien la fraseología, y en particular la paremiología, establece distinciones formales y conceptuales entre los términos *refrán*, *proverbio* y *paremia*, en el presente trabajo estas denominaciones se utilizan como sinónimos por razones de economía expositiva. Del mismo modo, ocasionalmente se recurre a los términos *fórmula*, *expresión* y *frase* como variantes estilísticas destinadas a evitar reiteraciones léxicas, sin que su empleo suponga una diferenciación terminológica o taxonómica de las unidades objeto de estudio.[2]

Como fórmulas prefabricadas, las paremias constituyen enunciados con carácter de texto autónomo y funcionan en la comunicación como actos de habla dotados de profunda dimensión pragmática. Cuando el hablante inserta una paremia en su discurso, esta se convierte en una potente herramienta para emitir advertencias, prescribir consejos, formular conjeturas o censurar comportamientos. Las fórmulas aceptadas de antemano por el grupo social apoyan el hilo de la argumentación y sirven de resorte para activar una contraargumentación o para clausurar la intervención debido a su innegable carácter conclusivo y su valor persuasivo (Sevilla Muñoz/Sevilla Muñoz, 2000; Sevilla Muñoz, 2012; Crida Álvarez, 2001; Conde Tarrío, 2000; Ciabotaru de Manev, 2021; Pejović, 2015; Lončar, 2014). Como apunta Bueno García (2000: 168), las paremias otorgan al mensaje una trascendencia incuestionable que aporta credibilidad al discurso.

Esta tendencia explica por qué el caudal paremiológico funciona como uno de los depósitos más fieles de la memoria histórica y la psicología de los pueblos. Existe un vínculo entre las vicisitudes históricas experimentadas por una comunidad y las

---

1 Para más información, en cuanto a la aplicación de formulaciones poco precisas en el campo de la paremiología, véase Anscombre (2012: 26–27).

2 Dada la complejidad terminológica que caracteriza el ámbito de la paremiología, resulta particularmente pertinente recurrir a la clasificación propuesta por Sevilla Muñoz y Crida Álvarez (2013), la cual ofrece una delimitación clara y sistemática de las distintas categorías paremiológicas. Para los autores, «**una paremia** es una unidad fraseológica (UF) constituida por un enunciado breve y sentencioso, que corresponde a una oración simple o compuesta, que se ha fijado en el habla y que forma parte del acervo socio-cultural de una comunidad hablante» (Sevilla Muñoz y Crida Álvarez, 2013: 107). «**El proverbio** es un enunciado sentencioso de origen conocido, cuyas características son la procedencia culta, la antigüedad, el tono grave, la gradación idiomática, la potencial variación y el uso preferentemente culto» (Sevilla Muñoz/Crida Álvarez, 2013: 109), mientras que «**el refrán** es una paremia de origen anónimo y uso popular, cuya estructura es generalmente bimembre, con presencia de elementos mnemotécnicos, con potencial presencia de elementos jocosos, basado en la experiencia y con valor de verdad universal, en su gran mayoría. Los refranes constituyen el grupo más numeroso de paremias de origen anónimo y de uso popular» (Sevilla Muñoz/Crida Álvarez, 2013: 111).

expresiones que acuñan los hablantes; por eso Forgas i Berdet (1996: 543) sostiene que el análisis de los elementos del acervo paremiológico puede llegar a ilustrar la historia de un pueblo con notable fidelidad. En consecuencia, la investigación contrastiva de las estructuras fijas permite vislumbrar tanto los universales compartidos por la humanidad como los rasgos idiosincráticos que perfilan la identidad de cada comunidad lingüística.

Bajo este marco, el objetivo principal del presente estudio es analizar y catalogar la caracterización de personajes populares, héroes y antihéroes en el refranero trilingüe (español, serbio y búlgaro). Para ello, se examina cómo la sabiduría popular delimita virtudes, conductas y actitudes esenciales a través de fórmulas paremiológicas que contienen en su estructura un nombre propio. Interesa, particularmente, desentrañar los valores culturales y los códigos morales que estas figuras proyectan en sus respectivas comunidades lingüísticas.

En el análisis contrastivo de los refranes antroponímicos empleamos el método de la categorización semántico-conceptual. Entendemos la categorización como una de las capacidades cognitivas fundamentales del ser humano y del lenguaje, ya que permite establecer relaciones entre distintos elementos a partir de sus semejanzas y diferencias, organizarlos jerárquicamente e integrarlos en categorías más amplias. Siguiendo a Delbecque (2008: 22), en la semántica del lenguaje metafórico los componentes del significado pueden estructurarse en diferentes niveles según su grado de generalidad, manteniendo entre ellos relaciones de inclusión e implicación. En este sentido, las jerarquías conceptuales constituyen una manifestación de la capacidad de categorización y resultan especialmente útiles para identificar y clasificar los contenidos semánticos que subyacen a los refranes analizados.

A partir del corpus analizado realizamos un análisis contrastivo entre el español, el serbio y el búlgaro, prestando especial atención a las soluciones traductológicas empleadas en ambas lenguas. El corpus reúne un total de 179 refranes antroponímicos: 72 pertenecientes al español, 63 al serbio y 44 al búlgaro. Siempre que resulta posible, proponemos equivalentes paremiológicos que también contienen nombres propios, con el fin de preservar no solo el significado del refrán original, sino también su componente antroponímico y su valor cultural. Por razones de delimitación temática, excluimos del presente análisis los refranes que contienen nombres de santos, cuya especificidad lingüística, cultural y religiosa requiere un estudio independiente que se reserva para futuras investigaciones.

La recopilación de nuestro corpus ha seguido un criterio mixto que combina la investigación documental con nuestros propios conocimientos lingüísticos. Los refranes y frases proverbiales se han extraído manualmente tanto de diccionarios monolingües como de repertorios bilingües especializados en fraseología y paremiología: *Diccionario de refranes* (en adelante: DR, Junceda 2005), *Diccionario de refranes, dichos y proverbios* (en adelante: DRDP, Junceda 2006), *Srpske narodne poslovice* (en adelante: VUK, Stefanović Karadžić, [1849] 1977), *Vukove srpske narodne poslovice* (Šćepanović, 2015), *Frazeološki rečnik srpskog jezika* (Otašević, 2012), *Knjiga srpskih narodnih poslovica* I, II (Jovanović, 2006), *Zašto se kaže?* (Šipka,

2008), *Pera, Mika, Laza. Poslovice i izreke sa ličnim imenom* (en adelante: PML, Maksimović 2000), *5000 български пословици и поговорки. Първа и Втора част* (Grigorov/Katsarov, 1969), *Фразеологичен речник на българския език* (Nicheva et al., vol. 1–2, 1975), *Испански пословици* (Omajnikov, 1993), *Български пословици* (Slavejkov, 2003), *Фразеологичен синонимен речник на българския език* (Nanova, 2005).

Asimismo, hemos recurrido a fuentes electrónicas y bases de datos digitales con el fin de contrastar la vigencia de estas expresiones (como es la base digital *Refranero Multilingüe* del Centro Virtual Cervantes, en adelante: RM). Somos conscientes de que el caudal paremiológico es dinámico, por lo tanto, conviven en nuestra selección fórmulas de alta frecuencia en el habla cotidiana actual con otras piezas de corte más tradicional que constituyen un testimonio indispensable del caudal paremiológico histórico y cultural. Este proceso de revisión bibliográfica se ha completado con nuestra competencia lingüística, extralingüística y profesional, siendo la fraseología el eje central de nuestro interés investigador.

A través del análisis de este corpus trilingüe, el estudio busca demostrar cómo el héroe y el antihéroe populares siguen operando en la actualidad como mecanismos universales para la transmisión de valores en las tres comunidades objeto de nuestro estudio.

2. Héroes y antihéroes en la paremiología antroponímica

En la paremiología, determinados nombres propios —ya sean de origen histórico o ficcional— adquieren una densa carga simbólica al integrarse en el refranero popular. Como todas las paremias, aquellas que incluyen un nombre propio o hipocorístico cumplen una función didáctica que sintetiza una enseñanza o generaliza un comportamiento concreto. Su propósito principal en la tradición oral es servirse de estructuras lingüísticas fácilmente memorables y reconocibles para enfatizar rasgos y experiencias humanas (Jovanović, 2006; García-Page Sánchez, 2008; Sevilla Muñoz, 2012; Naidenova, 2023).

A través de la antonomasia el personaje se convierte en arquetipo que personifica ciertas conductas y cualidades. Partimos de la convicción de que las paremias antroponímicas algunas veces evocan a individuos reales o personas históricamente reconocibles, pero en la mayoría de los casos los nombres propios, constituyentes suyos, funcionan como moldes de tipos de carácter positivo, negativo, generoso o avaro. A lo largo del tiempo, la comunidad filtra a los protagonistas de la historia, la literatura o la sociedad y la peculiar criba da lugar a una clara separación entre las figuras admirables y las abominables o las que merecen ser dignificadas o reprobadas.

Mientras algunos nombres se convierten en el reflejo de la virtud, la valentía o la sabiduría, otros representan el defecto, la ridiculez o el fracaso. De esta manera, la tradición paremiológica crea un contraste muy claro: el héroe nos propone modelos de conducta que nos inspiran, en tanto que el antihéroe funciona como una advertencia contra las malas actitudes. Analizando estas figuras dentro del refranero se revela

el código de valores de la sociedad que las creó y que, al seguir pronunciando sus nombres, mantiene viva su memoria. Este fenómeno se manifiesta con matices y referentes propios en cada una de las lenguas que componen nuestro objeto de estudio. En la tradición paremiológica española, nombres como Juan, Pedro, María o Andrés aparecen con gran frecuencia debido a su carácter común y genérico. El área eslava ofrece un paralelismo evidente, pero con sus propios referentes heroicos y cotidianos. En la lengua serbia, nombres como Đura/o, Pera o Mara, y en la búlgara Iván y Petko, se asocian de inmediato con la imagen de hombres comunes y corrientes. Asimismo, encontramos nombres vinculados a estados de ánimo —como Radojica o Radovan en serbio, y Mara o Todora en búlgaro— en contextos de alegría, o figuras que saltan directamente del mito a la lengua cotidiana, como el célebre Marko Kraljević (Krali Marko).

3. Héroes en la paremiología española, serbia y búlgara

Las paremias de nuestro corpus vinculadas a héroes reflejan una doble vertiente: por un lado, aparecen las virtudes como la sabiduría, la prudencia, la resiliencia o la buena voluntad y, por otro, la dimensión más terrenal del ser humano. Con la finalidad de facilitar el análisis, este bloque se organiza en cinco campos semánticos basados en: conocimiento, sabiduría e ingenio; prudencia, cautela y moderación; convivencia, reciprocidad, imagen social y vínculos afectivos; mérito, excelencia y el esfuerzo heroico; necesidades primarias, pragmatismo y satisfacción. Esta categorización se ha establecido de acuerdo con el significado antropológico que los personajes proyectan en la comunidad. Por ello, el estudio no se centra en los personajes de forma individual, sino en las cualidades comunes que se reflejan a través de los nombres.

3.1. Conocimiento, sabiduría e ingenio

La sabiduría popular no solo mitifica la fuerza física, sino que a menudo eleva a la categoría de héroe a aquel que destaca por su lucidez intelectual, su formación o su capacidad para resolver problemas complejos mediante el ingenio. El primer campo semántico agrupa a aquellos referentes que han quedado inmortalizados en el refranero debido a su capacidad intelectual, agudeza o astucia. Desde una perspectiva antropológica, estas figuras operan como héroes de la sabiduría en el acervo cultural.

Dentro del corpus analizado, la tradición española ilustra la veneración por el intelecto mediante personajes históricos, míticos y religiosos cuya reputación fraguó fórmulas de ponderación. Por ejemplo, en la paremia *Buena o mala invención, no la hizo Villalón*, Villalón se refiere a un hidalgo salmantino conocido por ser extremadamente fértil en invenciones, aunque se le atribuían más de las realmente logradas (DRDP). La paremia nos recuerda que nadie, por talentoso que sea, puede poseer todo el saber humano. En este contexto, también se hace referencia a un teólogo eminente: fray Domingo de Soto, dominico cuyas obras doctrinales gozaban de suprema reputación y que aparece en el refrán *Quien sabe a Soto, sábelo todo*.

No obstante, la frase suele aplicarse burlescamente a aquellos que presumen de ser expertos en todas las materias sin serlo.

Una representación semejante del ingenio práctico y la sabiduría adquirida por la experiencia puede observarse también en la paremiología serbia, aunque esta recurre a referentes de naturaleza más heterogénea. Algunos proverbios evocan personajes históricos vinculados a la resistencia nacional, mientras que otros se apoyan en figuras populares, nombres comunes o personajes religiosos. Así, el refrán *Ne boji se Bajo (Pivljanin) puške džeferdara, nego puške oputom svezane* (tr. lit. Bajo de Piva no teme al rifle de un armero, sino al rifle atado con una cuerda) (VUK) presenta a Bajo Pivljanin, célebre líder de los hajduks y uskoks del siglo XVII, un héroe nacional por su feroz resistencia contra el Imperio Otomano como paradigma de la prudencia y la experiencia. La paremia subraya que el verdadero conocimiento no se deja impresionar por las apariencias, sino que sabe distinguir entre lo ostentoso y lo realmente eficaz. Del mismo modo, el refrán *Nema ćara ni šićara, dok ne dođe Karo iz Mostara: groše daje, a zolote prima* (tr. lit. No hay beneficio ni ganancia hasta que llegue Karo de Mostar: da groshes y recibe zlotys) (VUK) atribuye a Karo una astucia excepcional para obtener provecho de cualquier situación, convirtiéndolo en símbolo de la inteligencia práctica orientada al éxito material.

Junto a estas figuras, la tradición paremiológica serbia también reconoce una forma de ingenio más cercana a la astucia disimulada. Así ocurre en la expresión *Iz(a) Mire sto đavola vire* (tr. lit. De(trás de) Mira asoman cien demonios) (PML), aplicada a personas que aparentan ingenuidad o sencillez, pero esconden una notable capacidad para maniobrar en beneficio propio. El personaje de Mira, probablemente elegido por razones rítmicas y expresivas, se convierte en un arquetipo de la sagacidad encubierta.

Por su parte, la paremiología búlgara no recurre a eruditos históricos o eclesiásticos, sino que prefiere ensalzar el ingenio a través del folclore y la sabiduría popular encarnada en el héroe pícaro *Хитър Петър* (Pedro el Astuto). Mediante la figura de Pedro el Astuto, se atestigua la agudeza mental aplicada a la transmisión de valores y se apela a la pedagogía indirecta: *Хитър Петър все стария вол бие* (tr. lit. Hitar Petar pega siempre al buey viejo). En este refrán, el personaje reprende al experimentado animal de carga para que el joven e inexperto observe, comprenda la lección y adquiera conocimiento.

3.2. Prudencia, cautela y moderación

El segundo campo semántico reúne a personas que representan la prudencia, el autocontrol y la capacidad de actuar con cautela ante los peligros diarios. Si el bloque anterior elogia las capacidades de la mente, este eje se centra en la aplicación práctica de la cordura en la vida cotidiana. A través de estos antropónimos, el refranero no busca exaltar hazañas espectaculares, sino todo lo contrario, ya que prioriza la contención, el cálculo del riesgo y la moderación como estrategia fundamental para asegurar el bienestar y la supervivencia humana.

Dentro del corpus español, la conducta mesurada se manifiesta en distintos ámbitos cotidianos, empezando por el valor del silencio y la discreción. Este principio

se personifica en la célebre frase *Al buen callar llaman Sancho*, o la variante *El buen callar de Sancho*, donde se utiliza un nombre de gran arraigo tradicional para ensalzar el silencio oportuno y la reserva como muestras de sabiduría práctica en las relaciones sociales. En una línea muy similar de prevención, la paremia *Don Juan de Segura vivió muchos años* sintetiza la inclinación popular a actuar sobre seguro y evitar riesgos innecesarios. En este caso concreto, el antropónimo, reforzado por el juego de palabras implícito en el apellido, actúa como una alabanza directa de la precaución frente a las actuaciones imprudentes.

Esta misma insistencia en esquivar el peligro puede manifestarse a través de la sátira, como ocurre en la estructura rimada *No morirá Curro de cornada de burro*. Mediante el rechazo de un percance inverosímil (la cornada de un burro) el refrán ironiza sobre quien peca de un exceso de recelo y evita cualquier riesgo por inofensivo que parezca. Por otra parte, la prudencia también se aplica a la economía doméstica y a los compromisos familiares. Así lo constata el diálogo rimado: *–¿Por qué no te casas, Juan? –Porque va muy caro el pan*, paremia en la que la figura de Juan representa el juicio práctico y la necesidad de evitar cargas económicas que no se pueden sostener.

Una concepción muy similar aparece en la tradición serbia mediante el refrán *Ženio bih se i ja i Mija, ali nema hleba i vina* (tr. lit. Me casaría yo también y se casaría Mija, pero no hay pan ni vino) (PML). Al igual que en el ejemplo español, el matrimonio se presenta como una decisión que debe supeditarse a las posibilidades materiales disponibles. Los personajes, Mija y el hablante proverbial, no remiten a individuos históricos concretos, sino que encarnan al hombre común que, guiado por la prudencia, reconoce que la formación de una familia exige una base económica mínima. De este modo, tanto la paremia española como la serbia transmiten una misma enseñanza: la sensatez consiste en adecuar las aspiraciones personales a los recursos reales de que se dispone. Por otro lado, el exceso de precaución puede conducir a la indecisión y a la incapacidad de tomar una decisión satisfactoria. Esta idea se refleja en el proverbio *Nema za Marka kape* (tr. lit. No existe una gorra para Marko), utilizado para describir a una persona excesivamente exigente o difícil de complacer, para quien nada resulta adecuado ni cumple sus expectativas. De este modo, el proverbio señala cómo la búsqueda constante de la opción perfecta puede impedir la conformidad con cualquier elección y convertirse en una actitud de rechazo permanente.

La sensatez, por último, se vincula tanto con el descanso como con la salud. Por un lado, *Duerme Juan y yace, que tu asno pace* pondera la tranquilidad que otorga el deber cumplido, retratando a un personaje que se permite descansar porque tiene sus obligaciones bajo control. Por otro lado, *Más mató la cena, que sanó Avicena* conecta la cordura con la moderación alimentaria y el cuidado de la salud. Al contrastar los excesos de la comida con la pericia de Avicena, la fórmula advierte que el equilibrio individual es más efectivo para conservar la vida que cualquier remedio médico posterior.

La paremiología búlgara comparte plenamente este enfoque pragmático de la prudencia, centrándose en el autoconocimiento y la autosuficiencia ante las dificultades, sin depender del auxilio ajeno o de fuerzas sobrenaturales. Esta necesidad de medir las propias fuerzas se refleja con claridad en la expresión *Знае Гроздан що си има в торбата* (tr. lit. Sabe Grozdan lo que tiene en su zurrón), donde la figura de Grozdan representa al individuo realista que es plenamente consciente de sus capacidades y limitaciones, lo que le permite calcular con exactitud qué puede esperar de cada situación sin sobrevalorar sus fuerzas ni tampoco menospreciar sus límites.

El llamamiento a la responsabilidad individual se contempla en la paremia búlgara *Затънат ли ти кòлата, не чакай Крали Марко да ти ги изправи* (tr. lit. Si se te empantana el carro, no esperes a que Krali Marko venga a enderezártelo). Esta paremia evoca la figura de Krali Marko —el héroe épico del folclore balcánico— para cuestionar la necesidad de un auxilio externo y así subrayar que la solución está en manos de uno mismo. El veredicto popular funciona como una severa advertencia que recuerda, de manera muy sensata, que ante los problemas diarios el individuo debe contar con su propio esfuerzo en lugar de confiar ciegamente en un auxilio milagroso que jamás llegará.

3.3. Convivencia, reciprocidad, imagen social y vínculos afectivos

En este campo semántico, las figuras populares sirven para analizar la imagen social, la reputación, el respeto a las normas de convivencia y la reacción del grupo ante la fortuna o las particularidades ajenas.

En el refranero español, el interés y las falsas simpatías que despierta el éxito económico quedan retratados de forma satírica en *Ahora que tengo, todos me dicen: "Norabuena estáis, Pedro"*. Frente a este cinismo, la tradición española contrapone el valor de la reputación impecable que se condensa en la sentencia *A María buena, buena fama la precede*.

La paremiología serbia comparte la preocupación por la convivencia equilibrada y el trato justo entre los miembros de la comunidad. Así lo refleja el refrán *Kako ocu tako i Šokcu* (tr. lit. Tanto al padre como a Šokac), 'debes hacer lo correcto' (VUK), empleado para defender un trato igualitario hacia todas las personas. Aunque el término *Šokac* designa originalmente a un grupo étnico eslavo del sur de Voivodina, en este contexto funciona como una figura genérica incorporada principalmente por motivos rítmicos y mnemotécnicos. Una enseñanza semejante transmite la paremia *Ne kudi Eraka, ne hvali Dedaka, jer su oba jednaka* (tr. lit. No reprendas a Erak ni alabes a Dedak, porque ambos son iguales) (PML), junto con las variantes más arcaicas documentadas en VUK *Ne kudi Heraka, ni hvali Petaka, oba su brata jednaka* (tr. lit. No reprendas a Herak ni alabes a Petak, ambos hermanos son iguales) y *Ni hvali Heraka ni kudi Petaka, oba su brata jednaka* (tr. lit. Ni alabes a Herak ni reprendas a Petak, ambos hermanos son iguales). En ellas, los antropónimos carecen de referente histórico concreto y sirven para expresar la necesidad de juzgar a las personas con imparcialidad, evitando favoritismos y valoraciones arbitrarias.

La convivencia entre distintos grupos sociales y religiosos encuentra también reflejo en el refrán *Do podne Alija, od podne Ilija* (tr. lit. Hasta mediodía, Alija, desde mediodía, Ilija), así como en la variante *Do podne Jure, od podne Ale* (tr. lit. Hasta mediodía, Jure, desde mediodía, Ale) (VUK). Estas fórmulas evocan la coexistencia histórica de comunidades musulmanas, ortodoxas y católicas en los Balcanes, representadas mediante antropónimos prototípicos de cada confesión. La paremia sugiere un espacio compartido de costumbres y celebraciones, poniendo de relieve la convivencia cotidiana entre diferentes grupos culturales y religiosos.

Por otra parte, la imagen social del individuo aparece vinculada a los hábitos y comportamientos que lo caracterizan. En este sentido, el refrán *Na šta se Ivan navikne, toga se Ivan ne odvikne* (tr. lit. A lo que Iván se acostumbra, de ello Iván no se desacostumbra) (PML) subraya la persistencia de las costumbres adquiridas y la dificultad de modificar conductas arraigadas. El frecuente antropónimo Iván no alude a una persona concreta, sino que representa al individuo común cuya identidad social se configura a través de prácticas y hábitos reconocibles por la comunidad.

Por su parte, la paremiología búlgara recurre también al nombre de Iván para referirse a la adquisición de hábitos: *Ако Иванчо се не научи, Иван никога няма да се научи* (tr. lit. Lo que Iván no aprende de pequeño, no lo aprenderá de grande) y para valorar a la persona en su entorno mediante la constatación *Според Иван(а) и кафето (му)* (tr. lit. Según Iván, así es su café), la cual enseña que el respeto, la hospitalidad y el trato que se recibe, en general, son consecuencia directa del estatus, la conducta y la generosidad que la persona demuestra hacia los demás. Por otra parte, a través de este mismo antropónimo, Iván, la paremia *Всеки знае свойта, а Иван неговата* (tr. lit. Cada uno sabe lo suyo, e Iván lo de él), alude al individuo que se obstina en su propio criterio frente a la opinión ajena.

Bajo esta categoría analizamos también aquellos personajes que encarnan los lazos de unión más estrechos, tales como la amistad, el compañerismo y el apoyo mutuo, transformando a estos tipos populares en modelos de empatía, compromiso personal y fidelidad.

Dentro del corpus español, la inseparabilidad y la lealtad se reflejan en la frase proverbial *Allá va Sancho con su rocino* (o sus variantes *Allá va Sancho con su rocín* y *Hallado ha Sancha su haca,* RM*)*. Otra frase proverbial de similar contenido y significado es *Encontrar Sancho con su rocín*, «se dice para referirse al hecho de que alguien encuentra a otra persona semejante con la que se entiende» (RM). El cariño sincero hacia todo lo que rodea al ser amado se manifiesta también en el enunciado rimado *Quien bien quiere a Beltrán, bien quiere a su can*. No obstante, el refranero también advierte de que el afecto no debe nublar el juicio crítico: *Amigo Pedro, amigo Juan, pero más amiga, la verdad*. Este enunciado apuesta por la objetividad recordando a los hablantes que el verdadero respeto mutuo exige anteponer la sinceridad al apego personal.

En la paremiología búlgara, con cierto toque de ironía, el refrán *Йола, Мара и камшик Тодора* (tr. lit. Yola, Mara y látigo Todora) o su variante *Гела, Мара и*

камшик Тодора (tr. lit. Guela, Mara y látigo Todora) acumula tres nombres propios para referirse a un grupo de mujeres inseparables y un tanto pintorescas que siempre van juntas a todas partes.

3.4. Mérito, excelencia y el esfuerzo heroico

La sabiduría popular proyecta en determinadas figuras el valor del sacrificio personal, la constancia y la búsqueda de la superación individual. Dentro del corpus español, el refranero recurre a componentes antroponímicos de un talento excepcional para establecer estándares absolutos de excelencia. Ejemplo de ello son los proverbios *Como el Cid, que ganó batallas después de muerto* que alude a la fama de héroe incluso más allá de la vida, o *A buen Cid, buen vasallo*[3], que se usa para expresar reciprocidad entre un buen líder y sus seguidores.

La paremiología serbia comparte esta valoración del mérito y la excelencia, aunque tiende a encarnarlos en héroes nacionales, personajes épicos y figuras populares estrechamente vinculadas a la tradición histórica y folclórica. La superioridad individual aparece reflejada en el refrán *Bolji je Luka no sva Župa* (tr. lit. Luka es mejor que toda Župa), donde el antropónimo alude, según la interpretación de Vuk Karadžić (VUK), al comandante montenegrino Luka Đurašković, y donde *župa* denomina una pequeña área administrativa en los territorios de los estados medievales serbios; aquí, concretamente se refiere a nahija de Rijeka (VUK). La paremia exalta las cualidades excepcionales de una persona capaz de sobresalir por encima de toda una comunidad, convirtiéndola en paradigma de excelencia y prestigio.

El reconocimiento del esfuerzo y la diligencia se manifiesta igualmente en la paremia *Radiši Bog pomaže* (tr. lit. Dios ayuda a Radiša) (VUK), construida sobre un antropónimo derivado del verbo *raditi* ('trabajar'). En este caso, el nombre personifica al individuo laborioso y perseverante, transmitiendo la idea de que el éxito y la ayuda divina favorecen a quienes se esfuerzan de manera constante. La misma exaltación de las capacidades extraordinarias aparece en los refranes *Zašto dvojica kad može Radojica* (tr. lit. ¿Por qué dos cuando puede Radojica?) (PML) y *Šta može Milojica, ne mogu ni trojica* (tr. lit. Lo que puede Milojica, no pueden ni tres). *Radojica* representa al héroe proverbial como un individuo cuya fuerza, habilidad o eficacia equivalen a la de varias personas juntas. Se trata del célebre héroe épico Mali Radojica, símbolo de resistencia, valentía y astucia en la poesía épica serbia. Antropónimo *Milojica*, por su parte, parece haber sido seleccionado principalmente por motivos rítmicos y expresivos, reforzando mediante la rima la idea de superioridad excepcional. Una función semejante desempeña el refrán *Trista – bez Miloša ništa* (tr. lit. Trescientos: nada sin Miloš), donde la excelencia individual se presenta como indispensable incluso cuando existe una fuerza colectiva considerable. El antropónimo remite a Miloš Obilić, héroe central de la tradición épica serbia y emblema de sacrificio,

3 Proviene la sentencia del famoso verso del *Cantar de mio Cid*, la obra cumbre de la épica medieval española: «¡Dios, qué buen vasallo, si oviesse buen señore!» (https://cvc.cervantes.es/foros/leer1.asp?vId=270972).

lealtad y heroísmo. Del mismo modo, la paremia *Markovo blago za Markovu dušu* (tr. lit. El tesoro de Marko para el alma de Marko) (PML) expresa la idea de que la recompensa pertenece legítimamente a quien la ha merecido mediante sus propios méritos. El protagonista es Marko Kraljević, una de las figuras más importantes del imaginario épico serbio, cuya fama de héroe justo y poderoso lo convirtió en referente proverbial de legitimidad y reconocimiento.

Por otra parte, el esfuerzo heroico ocupa un lugar destacado dentro de este campo conceptual. La lucha contra el dominio otomano, tema central de la memoria histórica serbia, proporciona numerosos modelos valientes. Así, el refrán *Naša Tara ne boji se Turskoga cara* (tr. lit. Nuestra Tara no teme al emperador turco) (VUK) presenta el coraje como la capacidad de enfrentarse sin temor a una autoridad considerada poderosa y amenazante. El antropónimo femenino representa una curiosidad en el campo de la valentía y lucha contra el ocupante, pero la paremia transforma a su portadora en símbolo de determinación (aunque parece responder principalmente a exigencias de rima con el sustantivo *car/emperador* en genitivo singular: *cara*). La misma idea se observa en *Bešte Turci zarana, evo popa Karana* (tr. lit. Huid corriendo, turcos, mientras aún es temprano/aún se puede; aquí viene el sacerdote Karan) (PML), donde la sola aparición del personaje basta para infundir temor al enemigo. Aunque se desconoce la identidad histórica del antropónimo, su fuerza expresiva reside en la representación de un héroe popular capaz de alterar por sí solo el curso de una confrontación. Finalmente, la fórmula *Nije boja bez Baja* (tr. lit. No hay batalla sin Bajo) convierte a Bajo Pivljanin, célebre combatiente de las guerras contra los otomanos, en una encarnación proverbial del valor militar. La paremia sugiere que toda empresa heroica requiere la presencia de un guerrero excepcional, al tiempo que la aliteración de la consonante /b/ contribuye a reforzar su efecto mnemotécnico y expresivo.

Como contrapunto de la imbatibilidad, la resistencia y la victoria, la frase proverbial búlgara *Закъсвам като Марко на Косово поле* (tr. lit. Verse en apuros como Marko en el campo de Kosovo) remite a la vulnerabilidad dentro del esfuerzo heroico. La paremia recurre al célebre combatiente Krali Marko para ilustrar la extrema dificultad en que se encuentra uno. Aludiendo al héroe en la mítica batalla de Kosovo, el refrán describe a alguien que se ve desbordado por la adversidad. Aunque esta expresión proverbial se sitúa formalmente fuera del caudal paremiológico en sentido estricto, consideramos pertinente incluirla en nuestro análisis por dos razones. En primer lugar, forma parte del acervo fraseológico búlgaro y, en segundo lugar, pone de manifiesto que un mismo personaje, junto con el simbolismo cultural que encarna, no se circunscribe únicamente a la tradición de origen, sino que trasciende sus límites y es compartido por los pueblos eslavos balcánicos. De este modo, dicho personaje acaba integrándose en sus respectivas tradiciones folclóricas y fraseológicas, lo que evidencia la existencia de un patrimonio cultural y paremiológico común.

3.5. Necesidades primarias, pragmatismo y satisfacción

Este apartado se centra en el bienestar elemental que surge al cubrir las necesidades básicas. A través de estos personajes, el refranero retrata cómo los instintos primordiales condicionan la conducta del ser humano y su estado de ánimo. La alegría ligada a la satisfacción de la comida se proyecta en el refrán *Bien canta Marta después de harta*.

La satisfacción alimenticia se vislumbra de igual modo en búlgaro mediante la frase interrogativa *Ще яде ли Хасан баница?* (tr. lit. ¿Comerá Hasán banitsa?), la cual vincula el deseo de éxito con la incertidumbre del beneficio esperado. De este modo, la palabra *banitsa* —hojaldre salado relleno con huevos y queso— trasciende lo puramente culinario para funcionar como símbolo por excelencia del bienestar material, la prosperidad y la satisfacción anhelada.

La dimensión del pragmatismo cotidiano y la sustitución funcional de los individuos encuentra también un desarrollo en la paremiología serbia, donde la estructura antroponímica se utiliza con frecuencia como recurso mnemotécnico y rítmico más que como referencia a figuras concretas. En este sentido, los refranes *Kad nema Joce, dobar je i Pera* (tr. lit. Cuando no está Joca, Pera también es una buena opción), *Kad nema komandira, dobar je i kaplar Ćira* (tr. lit. Cuando no hay comandante, el cabo Ćira también es una buena opción), *Kad nema Ćire, dobar je i Andrija* (tr. lit. Cuando no está Ćira, Andrija también es buena opción) (PML) ilustran de manera paradigmática la idea de intercambiabilidad social. Los antropónimos empleados en esta fórmula no remiten a personajes históricos ni poseen una carga simbólica específica, sino que funcionan como nombres genéricos extraídos del repertorio popular. Su sucesión encadenada refuerza la noción de que, en contextos de necesidad o de ausencia, cualquier individuo puede sustituir a otro, poniendo de relieve una concepción profundamente pragmática de las relaciones sociales. De este modo, la paremia no solo refleja un juego lingüístico basado en la rima y el ritmo, sino que también transmite una visión del mundo en la que la funcionalidad prima sobre la individualidad, y donde las personas son concebidas como elementos potencialmente reemplazables dentro del orden social. Esta misma filosofía de pragmatismo colectivo la encontramos en el refrán búlgaro *Петима Петко не чакат* (tr. lit. Cinco personas no esperan a Petko). Aquí, Petko representa al individuo prescindible dentro de un grupo que está realizando una tarea colectiva, y, ante la prisa, la ausencia de una sola persona no debería paralizar la acción común.

4. Antihéroes en la paremiología española, serbia y búlgara

Mientras las figuras heroicas presentes en la paremiología antroponímica reflejan ideales morales y sociales vinculados a la sabiduría, la modestia y otras cualidades valoradas positivamente, los antihéroes y los personajes negativamente retratados simbolizan conductas, valores o actitudes consideradas indeseables. Los antihéroes constituyen una categoría importante en el folclore, ya que encarnan comportamientos, rasgos de carácter o roles sociales que una comunidad desea criticar, ridiculizar, censurar o presentar como ejemplos que deben evitarse. Nuestro

corpus revela que, estadísticamente, tanto en el refranero antroponímico español como en el serbio y el búlgaro, predominan los proverbios que presentan una valoración negativa de los rasgos y características personales.

Hemos clasificado los refranes con antropónimos en cuatro grupos semántico-conceptuales, que engloban las principales preocupaciones axiológicas, sociales y experienciales del refranero tradicional: condición humana y relaciones sociales; vicio, maldad, defectos morales; prudencia práctica y experiencia vital; trabajo, poder y organización social. Esta clasificación no está dirigida hacia los rasgos formales o la identidad específica de los personajes mencionados, pero pone de relieve los valores culturales que se transmiten a través de nombres propios convertidos en arquetipos.

4.1. Condición humana y relaciones sociales

Este primer dominio agrupa las paremias que reflexionan sobre la naturaleza humana y las formas de convivencia entre los individuos dentro de la comunidad. En conjunto, estos refranes ponen de manifiesto tanto la igualdad esencial de las personas como sus diferencias conductuales y morales, así como diversas dinámicas de integración, imitación social e intromisión en el espacio ajeno.

En este sentido, algunas unidades paremiológicas subrayan la idea de igualdad o contraste entre individuos, como en *Algo va de Pedro a Pedro*; *Tal para cual, Pedro para Juan* o *Todos somos hijos de Eva, sino que nos diferencia la seda*, donde los nombres propios sirven de comparación.

El refranero búlgaro cuenta con una correlación binaria de antropónimos para expresar una equivalencia peyorativa en las paremias *Какъвто Павел, такъв и Петър* (tr. lit. Como es Pavel, así es Petar) y *Изгори Павла, та посипи Петра* (tr. lit. Quema a Pavel para espolvorear a Petar), las cuales se refieren a personas que comparten los mismos defectos y resultan indistinguibles en su valor negativo.

Otras expresiones destacan la tendencia al gregarismo y la imitación social, como *¿Dónde va Vicente? Donde va la gente*, que evidencia la influencia del grupo en la conducta individual. Este proverbio conoce muchas variantes, como son: *¿Adónde va Vicente? Adonde va la gente, ¿Dónde va Vicente? Al ruido de la gente, Adonde va Vicente, va toda la gente, Donde va Vicente, va la gente* (RM). Este mismo principio de imitación se observa en los refranes búlgaros *Дето сите турци, там и гол Асан/Хасан* (tr. lit. Donde están todos los turcos, está también ahí Asán/Hasán desnudo) y *Барабар Петко с мъжете* (tr. lit. Petko junto con los hombres) que retratan de forma irónica al individuo pobre o insignificante que sigue al grupo queriendo equipararse con personas más valoradas o que asume tareas que superan sus facultades solo por el afán de no quedarse rezagado frente a los demás.

La paremiología serbia expresa esta misma idea mediante el refrán *Kud svi Turci, tud i ćelavi Mujo* (tr. lit. Donde van todos los turcos, allí también va el Mujo calvo) (VUK), hoy más frecuente en la variante *Kud svi Turci, tud i mali Mujo* (tr. lit. Donde van todos los turcos, allí también va el pequeño Mujo). En ambos casos, el antropónimo *Mujo*, personaje tradicional asociado al pueblo musulmán y muy

presente en el humor popular de los Balcanes, encarna a una persona ingenua, poco reflexiva y proclive a seguir el comportamiento de la mayoría. El refrán se emplea para criticar a quien carece de criterio propio y actúa por mera imitación, sin cuestionar las razones de sus actos ni valorar las consecuencias de seguir a la multitud. Al igual que el proverbio español protagonizado por Vicente, esta paremia pone de relieve la presión del grupo sobre el individuo y la tendencia humana al conformismo social, aunque recurre a un personaje folclórico local cuya caracterización humorística intensifica el matiz crítico del mensaje[4].

Incluimos en este campo semántico también las fórmulas que aluden a la confianza excesiva o a la invasión del espacio ajeno, como *No hay boda sin doña Toda*, junto con refranes que reflejan relaciones sociales y de pareja, donde los nombres propios articulan modelos de interacción cotidiana (*Hilandera la llevas, Vicente*; *cual ella es, tal año entre*, «(...) cuando alguien se casa con mujer reputada de hacendosa, pero (...) esa reputación viene pronto a revelarse inmerecida» (DRDP)).

4.2. Vicio, maldad y deficiencias morales

El segundo dominio engloba aquellas paremias que valoran críticamente las conductas humanas desde una perspectiva ética. En ellas se censuran comportamientos como la hipocresía, la codicia, la soberbia, el egoísmo, la falsedad, etc., estableciendo implícitamente modelos de conducta socialmente inaceptables.

Así, la maldad y la ruindad se reprueban en refranes como *A Juan ruin, ruin le parece todo* o *Malo es Pascual, y nunca falta quien le haga mal*, donde el antropónimo encarna una tipificación moral negativa. Este proverbio recuerda que «la maldad, en más o en menos, se halla tan difundida que apenas si nadie escapa del todo a ella» (DRDP). La hipocresía se representa mediante imágenes como *El gato de Marcos Ramos, halaga con la cola y araña con las manos* o *Marta la piadosa, que mascaba la miel a los enfermos*.

La paremiología serbia presenta una conceptualización semejante de la maldad y sus consecuencias mediante refranes como *Kome ime Zlokera, svud ga zlo ćera* (tr. lit. A quien llaman Zlokera (mala perra), el mal lo persigue por todas partes) y *Zlo činila Đurova Jerina, zlo činila, gore dočekala* (tr. lit. Đurova Jerina (la esposa de Đuro) hizo el mal y se encontró con algo peor) (VUK). En ambos casos, los antropónimos funcionan como encarnaciones de cualidades morales negativas y de un destino

4 En relación con esta misma idea de conformidad y obediencia a la autoridad o al grupo, la sabiduría popular serbia recoge diversos refranes no antroponímicos, como *Veži konja đe (ti) gospodar zapovijeda* (tr. lit. Ata el caballo donde el amo ordene) (VUK) o *Veži konja gdje ti aga kaže* (tr. lit. Ata el caballo donde el aga te ordene), que enfatizan la conveniencia de acatar las instrucciones de quienes ocupan una posición de autoridad. En una línea similar se sitúa el refrán *Ako ti troje ljudi kaže da si pijan, lezi i valjaj se* (tr. lit. Si tres personas te dicen que estás borracho, túmbate y rueda por el suelo), que sugiere la necesidad de atender a la opinión colectiva cuando varias personas coinciden en la misma valoración. Sin embargo, la paremiología serbia también ofrece una perspectiva opuesta, al advertir sobre los riesgos de seguir ciegamente el comportamiento ajeno. Así, la expresión en serbio *Ako ko drugi skoči u vodu, hoćeš li i ti skočiti?* (tr. lit. Si alguien más se tirara al agua, ¿tú también te tirarías?) (VUK) se emplea para reprochar a quienes justifican una conducta incorrecta alegando que otros actuaron de la misma manera. De este modo, el refrán subraya la importancia del juicio individual y de la responsabilidad personal frente a la presión del grupo.

marcado por la desdicha. El primer refrán establece una asociación directa entre la identidad del personaje y la presencia constante del mal, mientras que el segundo expresa la idea de que las malas acciones acaban volviéndose contra quien las comete, reflejando una concepción retributiva de la justicia popular. Resulta significativo que ambos ejemplos recurran a personajes femeninos: *Zlokera*, cuyo nombre evoca explícitamente el concepto de *mal*, y *Jerina*, figura tradicionalmente asociada en el imaginario popular serbio a la crueldad, la desgracia y el abuso de poder. De este modo, al igual que sucede en los refranes españoles protagonizados por Juan o Pascual, los nombres propios dejan de referirse a individuos concretos para convertirse en tipos humanos representativos de la maldad, la ruindad y las consecuencias negativas que estas conductas acarrean. En una línea similar, los proverbios *Jača su dvojica nego sam Radojica* (tr. lit. Dos son más fuertes que el propio Radojica) y *Dva loša izbiše/ubiše Miloša* (tr. lit. Dos malos mataron a Miloš) se basan en la idea de que dos personas débiles, malas o poco capaces pueden, mediante la unión de sus fuerzas, vencer incluso a alguien superior. La paradoja reside precisamente en que un héroe excepcional como Miloš, o un hombre tan fuerte como Mali Radojica, pueden ser derrotados no por un enemigo igualmente poderoso, sino por la acción conjunta de dos adversarios considerados inferiores, transmitiendo así una enseñanza sobre la vulnerabilidad incluso de los más fuertes y valientes.

Los conceptos de egoísmo, beneficio personal y relación interesada quedan evidenciados en paremias como *Por el interés, te quiero Andrés*, *¿Por qué me quieres, Andrés? Por el interés* o *Juan Palomo, yo me lo guiso y yo me lo como* «con lo que "Juan Palomo" —nombre imaginario— no es sino personificación del que ignora en absoluto la existencia de los demás» (DRDP). La codicia y la ambición desmedida se expresan en búlgaro con *Дали на Марко две, той иска три* (tr. lit. Le dieron a Marko dos, y él quiere tres).

Algunos refranes, junto a muchos otros que no son de forma antroponímica, revelan corrupción moral, vanidad y coquetería (*Moza es Marina, mientras se trasquila*; *Si es hermosa doña Elvira, en su casa se remira*), indiferencia ante los demás (*Allá darás, rayo, en casa de Tamayo; Anda, y que te mate el Tato*), todos estructurados en torno a personajes desconocidos, pero prototípicos que encarnan defectos humanos universales. Sin embargo, el personaje *El Tato* alude a un popular torero Antonio Sánchez, quien era conocido por su habilidad con la espada, lo que le valió una fama proverbial (DRDP). Una actitud semejante de despreocupación e indiferencia ante las opiniones ajenas se observa en el refrán serbio *Šio mi ga Đura/o* (tr. lit. Me lo ha cosido Đuro), de carácter coloquial, que transmite una actitud de indiferencia, despreocupación o falta de interés por las consecuencias de una situación. Tiene una formulación aparentemente absurda, cuyo sentido no procede de la suma de sus componentes, sino de su uso idiomático. El personaje de Đura contribuye a reforzar el carácter frívolo e insignificante (casi cómico) de la situación, ya que simboliza a un representante del pueblo común y sencillo, alejado de figuras de autoridad o de relevancia social. Con otro refrán también se hace referencia a

la indiferencia: *Karaj Maru, a Mara ko Mara* (tr. lit. Regaña a Mara, pero Mara es Mara) (VUK). La expresión se emplea para describir a una persona que actúa según su propia voluntad, sin prestar atención a consejos, críticas o reprimendas. El efecto paremiológico se apoya en el antropónimo *Mara*, uno de los nombres femeninos más frecuentes en la literatura oral y en el refranero serbio, donde suele funcionar como personaje prototípico de la mujer común. En este contexto, el nombre adquiere un valor tipificador y representa a alguien obstinado e indiferente a la presión social, cuya conducta permanece inalterable pese a los intentos de corrección.

Esta paremia posee una equivalencia parcial en búlgaro en la cual, en vez del antropónimo femenino Mara, aparece el masculino Тодоран (Todorán): *Вари го, печи го – Тодоран си е Тодоран* (tr. lit. Hiérvelo, ásalo: Todorán sigue siendo Todorán). Esta curiosa metáfora culinaria subraya la obstinación absoluta e inalterable de una persona ante cualquier presión externa. A diferencia de este enfoque, donde el entorno es el que intenta forzar el cambio, el refranero búlgaro introduce una perspectiva distinta sobre la inmutabilidad humana a través del antropónimo *Илия* (Iliya): *Облякъл се Илия, погледнал се – пак в тия* (tr. lit. Se vistió Iliya, se miró: de nuevo en la misma ropa). En este caso, la vestimenta sirve de código simbólico que refuerza la idea de una transformación meramente superficial, y no esencial. Por otra parte, la indiferencia hacia las circunstancias o el prójimo se observa en el refrán búlgaro *Еня баба за дяда Еня* (tr. lit. Abuela Enya para abuelo Enya) que se aplica a personas que adoptan una postura pasiva, se niegan a intervenir para solucionar cualquier problema o se muestran despreocupadas ante la realidad externa.

Dentro de las relaciones interpersonales viciadas, la tradición búlgara condena el rencor y la falta de solidaridad mediante una advertencia de reciprocidad negativa: *Ще дойде Пена за огън, тури-щем ѝ огънче* (tr. lit. Ya vendrá Pena a por fuego, pondrémosle un rescoldo), lo que constituye una amenaza implícita ante el egoísmo. La paremia se utiliza para recriminar a alguien que ha denegado un favor, advirtiéndole que se le pagará con la misma moneda cuando se encuentre en la necesidad de pedir ayuda.

La flagrante injusticia social en la cual las consecuencias de un delito o fechoría cometidos por un individuo egoísta recaen sobre una persona inocente, eximiendo al verdadero culpable, se ilustra a través de la paremia búlgara *Нешко крал, Обрешко плаща* (tr. lit. Neshko robó, Obreshko pagó). Por último, aquel que se ofende fácilmente se censura con el refrán *Сърдитко Петко, празна му торбичка* (tr. lit. Al enfadadizo Petko su bolsa se queda vacía), el cual señala que el enfado caprichoso resulta contraproducente y, en vez de obtener cualquier beneficio, el que se enoja se excluye de la recompensa colectiva.

Podemos mencionar aquí aquellas fórmulas que aluden a ineptitud y mediocridad: *Este nuestro hijo, don Lope, no es miel, ni hiel, ni vinagre, ni arrope* o *Tres eran, tres, las hijas de Elena; tres eran, tres, y ninguna era buena*.

4.3. (Im)prudencia e (in)experiencia vital

Este dominio reúne los refranes que condensan enseñanzas derivadas de la experiencia cotidiana y de la observación del comportamiento humano. Se trata de

un saber práctico transmitido por la tradición, centrado en la necesidad de actuar con prudencia, reconocer los límites propios y anticipar las consecuencias de los actos.

Dentro de este grupo destacan las paremias que subrayan la importancia de la oportunidad y la previsión, como *Cuando vino el orinal, muerto era Juan Pascual*, con la que se reprende a quienes pretenden ayudar o poner remedio fuera de tiempo, cuando ya es demasiado tarde y ha pasado la ocasión oportuna. En ella, el antropónimo Juan Pascual no ilustra ni una figura heroica ni antiheroica, más bien el nombre propio, creemos, se introduce por razones prácticas, o sea por su semejanza fónica y su capacidad para rimar con el lexema orinal. A diferencia del español, que no recurre a un personaje famoso, la lengua serbia emplea para este significado a Marko Kraljević, el héroe legendario y una de las figuras más reconocidas de la tradición cultural balcánica: *Kasno Marko na Kosovo stiže/ dođe* (tr. lit. Marko llega tarde a Kosovo). Aunque se trata de uno de los personajes medievales más importantes de la tradición oral serbia (poesía épica, refranero y folclore en general) que adquirió rasgos legendarios representando el modelo del héroe nacional y popular, y que ha llegado a simbolizar la fuerza física extraordinaria, el coraje y la valentía, la resistencia y la perseverancia, su presentación en el folclore es bastante ambivalente. Él no es un héroe perfecto, sino un héroe popular complejo, que combina en sí las virtudes enumeradas con defectos humanos como son la violencia, el orgullo, la afición a la bebida, la impulsividad y la desobediencia, que lleva a la propensión a llegar tarde (y de aquí precisamente este refrán[5]). En relación con el concepto de 'llegar tarde', las fuentes paremiográficas recogen igualmente un refrán específico: *Prispio si kao Stojan u pošljednje* (tr. lit. Viniste como Stojan en el último (VUK)). Se trata, sin embargo, de una unidad actualmente en desuso, ya que ha dejado de formar parte del acervo paremiológico activo y rara vez es reconocida por los hablantes contemporáneos.

Otras paremias ilustran las consecuencias de pequeños errores, por ejemplo, *Por un punto ruin, perdió su asno Martín* («se refiere a la pérdida de algo importante por un hecho insignificante», RM) o *¿Quién te hizo pobre, María? Perdiendo poco a poco lo poco que tenía*. También incluimos aquí refranes que denuncian la ignorancia o la falsa competencia: *El maestro Ciruela, que no sabía leer y puso escuela*, junto con su variante onomástica con topónimo *El maestro de Algodor, que no sabía leer y daba lección* y con su sinónimo antroponímico *Los hijos de Verdolé, que a su padre le enseñaban a j*[6], todos critican «al que pretende ser sabio y dar lecciones, cuando en realidad carece de conocimientos en la materia» (RM) o *El hijo del doctor Galeno,*

5 Marko Kraljević (1331–1395) fue un gobernante medieval serbio que ejerció el poder como vasallo otomano en el periodo de dominación turca en los Balcanes. Su personaje está presente también en las canciones y proverbios populares búlgaros, macedonios y eslovenos. Por eso, él representa el símbolo de la cultura oral popular no solo de los serbios, sino también de otros pueblos eslavos del sur y de los Balcanes. La leyenda poética sobre Marko es una creación de diferentes entornos nacionales y religiosos que —a lo largo de siglos y en consonancia con sus propias tradiciones e influencias— contribuyen a la complejidad, riqueza y estratificación de la caracterización de Marko (Zlatković/Lukić, 2005: VI–VII).

6 En esta expresión se recurre a la letra *J* como sustituto eufemístico del verbo malsonante *joder*.

al que no estaba malo lo ponía bueno y *San Blas de Huete, por sanar uno, mató siete*. Algunas paremias serbias ofrecen paralelos parcialmente semánticos *Ne zna balija što je zdrava Marija* (tr. lit. El balija no sabe lo que es Ave María), donde el término *balija*, de carácter despectivo para los musulmanes balcánicos, sustituye al antropónimo y se emplea para designar de forma general a una persona ignorante o incapaz de comprender situaciones básicas. El refrán *Ne čudim se babi Miljani što gazi po bari, već se čudim popu Pavlu kud je on digao glavu* (tr. lit. No me sorprende que la abuela Miljana chapotee en el barro, pero sí me sorprende el sacerdote Pavle por dónde ha levantado la cabeza) introduce una oposición irónica entre personajes cotidianos para subrayar la incoherencia o la falta de juicio en determinadas conductas. Similarmente, el proverbio *Ne poznaje Đuro svoje žene* (tr. lit. Đuro no conoce a sus esposas) alude a aquellas personas que desconocen aspectos que, por su cercanía o por su propia condición, deberían conocer. Las experiencias de la vida enseñan que a falta de mejores soluciones, la gente se conforma con lo que es asequible, aceptando la situación tal como está, como en las variantes: *Na nestadak ljudi i Staniša sudi*, *U nestašicu ljudi i Staniša sudi* o *U nestašu ljudi i Bećir sudi* (tr. lit. En la escasez de otras personas, Staniša/Bećir es el que juzga).

En búlgaro, la paremia *Недей да учиш Варвара как се прави попара* (tr. lit. No le enseñes a Varvara cómo se hace popara) censura a quien intenta dar lecciones a alguien en su propio campo de experiencia. La elaboración de popara —plato tradicional de desayuno que se prepara con migas de pan, queso y agua o leche hirviendo— es una de las tareas culinarias más básicas y sencillas, lo que sirve para ridiculizar a la persona criticada por su osadía.

Otras formulaciones ilustran la falsa autoridad (*Lo dijo Blas, punto redondo*), curiosidad imprudente y exceso de palabra (*Habla Beltrán y habla por su mal*), hábitos de vida y vicios (*Hijo, Andrés, embúdamelo otra vez; Mete pan, Pedro, que el vino es tretero*) y configuran una pedagogía popular basada en la advertencia y la experiencia acumulada. *Hijo Andrés...* advierte que los vicios resultan incorregibles, aludiendo a una mujer bebedora que se durmió con un embudo en la boca y cuando se despertó gritó esas palabras (DRDP).

Su equivalente serbio, de igual tono humorístico, es *Udario ga Vinko Lozić u glavu* (tr. lit. Vinko Lozić le golpeó en la cabeza), expresión que en realidad significa «está borracho». El enunciado se basa en un ingenioso juego de palabras, ya que tanto el nombre como el apellido son construcciones ficticias: *Vinko* se asocia con *vino*, mientras que *Lozić* remite a *loza*, un tipo de aguardiente muy conocido en la tradición serbia. De este modo, la propia onomástica del refrán refuerza el sentido metafórico de la embriaguez. En una línea similar, aunque con un tono admonitorio, el refrán *Do podne: pije vino Kraljeviću Marko; a od podne: jao moja majko!* (tr. lit. Hasta el mediodía: bebe vino Marko Kraljević; y desde el mediodía: ¡ay, madre mía!) advierte sobre los efectos perjudiciales del consumo excesivo de alcohol. Para ello recurre a la figura del héroe nacional Marko Kraljević, cuya representación como víctima de este vicio pone de relieve que ni siquiera los personajes más admirados están exentos de sus consecuencias. Otra formulación avisa sobre la pérdida de control al beber y comer demasiado: *Napije l' se ko Vuke i najede l' štuke, ostade*

u Vukovaru (tr. lit. Si se emborracha como Vuke y si se harta del pescado lucio, se queda en (la ciudad de) Vukovar).

En búlgaro, la falsa autoridad discursiva se refleja en la paremia *Знае се, че Кръсто е кръстен човек* (tr. lit. Se sabe que Krasto es hombre bautizado), la cual alude a una obviedad que no requiere explicación y evidencia el uso de un argumento redundante en el discurso, ya que el nombre Кръсто (Krasto) proviene del sustantivo *кръст* (cruz). Por otra parte, el refrán *Иван през море, Иваница новини приказва* (tr. lit. Iván tras el mar, Ivanitsa noticias cuenta) ridiculiza la propagación de rumores y relatos exagerados o carentes de una base real.

La inconstancia y cambio de actitud en español se manifiesta mediante la constatación: *Ya está vuelto Pedro Mato*. El concepto de la variabilidad del comportamiento humano en función del contexto está en la paremiología serbia, donde se observa una estructura más elaborada y dialógica. Así, en el refrán *Kad je preša: đe si Teša? Kad nije preša: oklen si Peša?* (tr. lit. Cuando hay prisa o problema: ¿dónde estás, Teša? Cuando no hay urgencia: ¿de dónde eres, Peša?) (VUK), se pone de manifiesto cómo la percepción y el trato hacia una persona cambian en función de la necesidad o conveniencia del momento. El uso de los antropónimos *Teša* y *Peša*, seleccionados principalmente por su valor fónico y rítmico, refuerza el carácter proverbial del enunciado y subraya la flexibilidad —e incluso arbitrariedad— de las actitudes sociales. De forma aún más explícita es el refrán *Kad je vojsku vojevati onda se viče: kamo junak Kraljević Marko? A kad je šićar dijeliti, govore mu: otkuda si, neznana delijo?* (tr. lit. Cuando hay que ir a la guerra, se grita: ¿dónde estás, héroe Kraljević Marko? Pero cuando llega el momento de repartir el botín, le preguntan: ¿de dónde eres, delija/guerrero desconocido?) (VUK). Aquí se introduce un contraste significativo entre la exaltación del héroe *Kraljević Marko*, figura central del imaginario épico serbio, y el anonimato del *delija*, soldado de caballería de tradición otomana. Esta oposición refuerza la idea de que la valoración social depende de la utilidad coyuntural del individuo: se le ensalza cuando es necesario y se le ignora cuando deja de serlo.

Este mismo enfoque sobre la conveniencia e hipocresía se localiza también en el acervo búlgaro: *Когато ти трябвам: бачо Кое, когато не ти трябвам: лудия Кое* (tr. lit. Cuando me necesitas: el bueno de Koe; cuando no: el loco Koe). La paremia describe un trato interesado donde el tipo popular solo es reclamado por necesidad o conveniencia.

4.4. Trabajo/ holgazanería, poder y (des)organización social

El cuarto dominio semántico agrupa las paremias relacionadas con el trabajo, la autoridad y la estructura social, reflejando valores vinculados al esfuerzo, la jerarquía y la organización de la vida colectiva. En este marco, se recoge tanto la ética del trabajo como la crítica a quienes intentan evitarlo.

Se incluyen aquí refranes que enfatizan el valor del trabajo como condición de subsistencia, como *No puede el hijo de Adán sin trabajo comer pan*, frente a otros que representan la pereza o la procrastinación, como *Mañana ayunará Santana*

(*A bien que no es hoy; que es mañana*). Esta es una «chanza contra esos buenos propósitos que, diferidos una y otra vez, nunca llegan a cumplirse. De ahí que, en réplica se diga asimismo: *Gran obrero mañana fuera, si algo hiciera*» (DRDP). Esta tendencia a dilatar las obligaciones encuentra su equivalencia en el refrán búlgaro *Останала Трена без вретена* (tr. lit. Se quedó Trena sin husos), que satiriza a quien posterga sus obligaciones cotidianas hasta el último momento y al final se ve incapacitado para actuar.

En la tradición oral serbia son muy numerosos los refranes que aluden a la pereza como rasgo de comportamiento. Sin embargo, aquellos que incorporan antropónimos no son especialmente abundantes. Entre ellos se encuentran *Besposlen Mujo fišeke savija* (tr. lit. El ocioso Mujo está doblando cartuchos) (VUK) y su variante sinónima *Besposlen pop i jariće krsti* (tr. lit. El sacerdote ocioso también bautiza a los cabritos) (VUK), ambos con el sentido de que una persona inactiva termina ocupándose de cualquier tipo de tarea, por trivial o innecesaria que sea. En esta misma línea se sitúa el refrán *Istražuje Markove konake* (tr. lit. Está investigando los konaks/albergues de Marko) (VUK), utilizado para describir a alguien que se dedica a trabajos inútiles o meramente ociosos.

Estas paremias cuentan con un equivalente en búlgaro: *Без работа Мую, мухите скопява* (tr. lit. Estando Muyu sin trabajo capa a las moscas). A la falta de ocupación útil se suma la crítica a los holgazanes: *За Мирча вила няма* (tr. lit. Para Mircho no hay horca de aventar). La resistencia al trabajo y el hábito de delegar las tareas propias o responsabilidades en otras personas se censuran en el refrán *Накарали Въля, а той Миля* (tr. lit. Ordenaron a Valio, y él a Milio). Por otra parte, la figura de Mara —antropónimo que en el folclore búlgaro suele aplicarse a la mujer frívola, descuidada o negligente— aparece en diversas paremias que critican la falta de productividad o de control, por ejemplo, *Шие, пори наша Мара, празна да не стои* (tr. lit. Cose y descose nuestra Mara para no quedarse sin trabajo); *Мара води хороto, кучето й яде брашното* (tr. lit. Mara encabeza el horó[7] mientras el perro come su harina) y, finalmente, *Играй, Маро, поигравай, и дома си не забравяй* (tr. lit. Baila, Mara, sigue bailando, pero tu casa no olvides) es un refrán que funciona como una advertencia burlona y explícita contra la mujer que prefiere divertirse más que atender sus labores domésticas.

En este campo semántico incluimos las paremias que aluden al poder doméstico y los roles familiares (*En casa de Mari-Miguel, ella es él; Juan e Isabel, él es ella y ella es él*). Igual se refieren a ejercicio del poder y su legitimación, como *Si quieres saber quién es Gil, dale la vara de alguacil*[8], así como expresiones que reflejan el desorden social o la corrupción institucional, ejemplificadas en *¡Viva Fernando y vamos robando!*. Este refrán, «acuñado en tiempos de Fernando VII, expresa festivamente el caos sociopolítico que reinaba en aquella época. Actualmente se dice en alusión

7 *Horó* es un baile tradicional.

8 La tradición paremiológica transmite una percepción poco favorable del oficio de alguacil: «El oficio de alguacil no goza de buena reputación en el refranero. Así dice otro: Diez ladrones y diez alguaciles, veinte hombres viles» (DRDP).

a toda circunstancia en donde cada cual actúa fuera de las normas» (DRDP). En todos los casos, los nombres propios contribuyen a concretar situaciones sociales reconocibles.

5. Conclusiones

En este trabajo hemos analizado y comparado un corpus de refranes antroponímicos españoles, serbios y búlgaros con el propósito de identificar y catalogar las representaciones de héroes y antihéroes presentes en estas tres tradiciones paremiológicas. Mediante la aplicación del método de categorización semántico-conceptual, hemos podido observar que los nombres propios incorporados en los refranes trascienden su función referencial original para convertirse en símbolos culturales capaces de condensar valores, actitudes y modelos de conducta socialmente reconocibles.

El análisis realizado confirma que las paremias antroponímicas constituyen un importante mecanismo de transmisión de conocimientos y normas sociales. A través de la antonomasia, personajes históricos, legendarios o ficticios, así como nombres comunes de uso cotidiano, se transforman en arquetipos que representan tanto virtudes como defectos humanos. De este modo, los héroes paremiológicos encarnan cualidades apreciadas por la comunidad, como la sabiduría, la prudencia, la moderación, el esfuerzo, la buena reputación o el pragmatismo (*Buena o mala invención, no la hizo Villalón*, *Al buen callar llaman Sancho*, *No morirá Curro de cornada de burro*, *Ahora que tengo, todos me dicen: «Norabuena estáis, Pedro»*, *A María buena, buena fama la precede*, *Bien canta Marta después de harta*; serb. *Ne boji se Bajo puške džeferdara, nego puške oputom svezane*, *Na šta se Ivan navikne, toga se Ivan ne odvikne*, *Bolji je Luka no sva Župa*, *Radiši Bog pomaže*, *Zašto dvojica kad može Radojica*, *Naša Tara ne boji se Turskoga cara*; búlg. *Хитър Петър все стария вол бие*, *Знае Гроздан що си има в торбата*, *Ако Иванчо се не научи, Иван никога няма да се научи*, *Йола, Мара и камшик Тодора*, *Ще яде ли Хасан баница?*). Los antihéroes, por otro lado, simbolizan comportamientos censurables, entre ellos la necedad, la avaricia, el egoísmo, la pereza, la falta de previsión o la debilidad moral (*¿Dónde va Vicente? Donde va la gente*, *A Juan ruin, ruin le parece todo*, *Marta la piadosa, que mascaba la miel a los enfermos*, *Por el interés, te quiero Andrés*, *Por un punto ruin, perdió su asno Martín*, *Mañana ayunará Santana*; serb. *Veži konja gdje ti aga kaže, Kome ime Zlokera, svud ga zlo ćera*; *Zlo činila Đurova Jerina, zlo činila, gore dočekala*, *Kasno Marko na Kosovo stiže/ dođe*, *Ne zna balija što je zdrava Marija*, *Na nestadak ljudi i Staniša sudi*; búlg. *Какъвто Павел, такъв и Петър* y *Изгори Павла, та посипи Петра***,** *Дали на Марко две, той иска три, Вари го, печи го – Тодоран си е Тодоран*, *Еня баба за дяда Еня, Знае се, че Кръсто е кръстен човек***,** *Иван през море, Иваница новини приказва*).

La comparación entre las tres lenguas revela la existencia de una notable base conceptual compartida. Aunque cada tradición recurre a personajes y referentes culturales propios, los valores y antivalores transmitidos presentan una gran coincidencia. Los nombres españoles, serbios y búlgaros asociados al hombre o

la mujer comunes desempeñan funciones equivalentes dentro de sus respectivos sistemas paremiológicos, mientras que determinadas figuras heroicas, como Cid en español y Marko (Kraljević), (Mali) Radojica o Miloš (Obilić) en el ámbito serbio y eslavo, evidencian la influencia de la historia y del imaginario colectivo en la configuración del refranero.

Asimismo, los resultados muestran que los refranes con valoración negativa son más numerosos que aquellos que presentan modelos heroicos positivos. Este predominio de los antihéroes parece responder a la función didáctica tradicional del refrán, que frecuentemente recurre a la crítica, la ironía y la censura social como instrumentos eficaces para advertir sobre conductas indeseables y reforzar los valores aceptados por la comunidad. En cuanto a los equivalentes traductológicos, raramente se dan equivalencias paremiológicas semánticas que contienen nombre propio entre el español, serbio y búlgaro, y tampoco entre el serbio y búlgaro, a pesar de la afinidad entre estas dos lenguas eslavas y el pasado común que comparten los dos países Serbia y Bulgaria. Sin embargo, y pese a las diferencias lingüísticas y culturales, existen numerosas correspondencias funcionales entre las tres lenguas, aun cuando no es posible encontrar equivalentes directos que conserven el antropónimo.

Bibliografía

Anscombre, J. C. (2012). Pour une théorie linguistique du phénomène parémique. En J. C. Anscombre, B. Darbord, A. Oddo (coords.), *La parole exemplaire: introduction à une étude linguistique des proverbes* (pp. 21–39). Paris: Armand Colin.

Bueno García, A. (2000). *Publicidad y traducción*. Soria: Facultad de traducción e interpretación. Vertere, Monográficos de la revista Hermeneus 2.

Ciabotaru de Manev, J. (2021). *Paremias judeoespanolas con equivalencias en búlgaro y español*. Plovdiv: UI Paisii Hilendarski.

Conde Tarrío, G. (2000). Hacia la verificación práctica de una teoría del refrán: Galicia, un ejemplo de estudio. En G. Corpas Pastor (ed.), *Las lenguas de Europa: estudios de fraseología, fraseografía y traducción* (pp. 1651–184). Granada: Comares.

Corpas Pastor, G. (2003). *Diez años de investigación en fraseología: análisis sintáctico-semánticos, contrastivos y traductológicos*. Frankfurt/Madrid: Vervuert Iberoamericana.

Crida Álvarez, C. A. (2001). La mujer en los refraneros español y griego. Estudio sociocultural a través de paremias contrastadas, *Paremia*, *10,* 99–110.

Delbecque, N. (2008). Semántica cognitiva y categorización lingüística. En M.ª J. Rodríguez Espiñeira, J. P. Seijas (Eds.): *Categorización lingüística y límites intercategoriales* (pp. 19–56). *Verba, Anuario Gallego de Filoloxía*, Anexo 61. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela.

Forgas i Berdet, E. (1996). *Los ciclos del pan y del vino en las paremias hispanas*. Madrid: Centro de publicaciones del Ministerio de Agricultura, Pesca y Alimentación.

García-Page Sánchez, M. (2008). *Introducción a la fraseología española.* Barcelona: Anthropos.

Junceda, L. (2005). *Diccionario de refranes*. Madrid: Espasa Calpe.

Junceda, L. (2006). *Diccionario de refranes, dichos y proverbios*. Madrid: Espasa Calpe.

Lončar, I. (2014). Nombres propios de la fraseología croata: patrimonio de connotaciones histórico-culturales, *Language design, 16,* 63–80.

Sevilla Muñoz, J., Zurdo Ruiz-Ayúcar, M. I. T. (Dirs.) (2009). *Refranero multilingüe. Instituto Cervantes.*
http://cvc.cervantes.es/lengua/refranero/Refranero multilingüe.

Sevilla Muñoz, J. & Sevilla Muñoz, M. (2000). Técnicas de la "Traducción paremiológica" (francés-español), *Proverbium, 17,* 369–386.

Sevilla Muñoz, M. (2012). Utilización de recursos en línea en la enseñanza/aprendizaje de traducción de unidades fraseológicas. En M.ª I. González Rey (ed.), *Unidades fraseológicas y TIC*. Madrid: Instituto Cervantes. https://cvc.cervantes.es/lengua/biblioteca_fraseologica/n2_gonzalez/m_sevilla.htm

Sevilla Muñoz, J. (2012). La constitution des corpus proverbiaux contemporains. En J. C. Anscombre, B. Darbord, A. Oddo (Coords.), *La parole exemplaire: introduction à une étude linguistique des proverbes* (pp. 375–386). Paris: Armand Colin.

Sevilla Muñoz, J., Crida Álvarez, C. A. (2013). Las paremias y su clasificación, *Paremia, 22,* 105–114.

Григоров, М., Кацаров, К. (1969). *5000 български пословици и поговорки* (Първа част). София: Наука и изкуство.

[Grigorov, M., Katsarov, K. (1969). *5000 balgarski poslovitsi i pogovorki* (Parva chast). Sofia: Nauka i izkustvo]

Григоров, М., Кацаров, К. (1969). *5000 български пословици и поговорки* (Втора част). София: Наука и изкуство.

[Grigorov, M., Katsarov, K. (1969). *5000 balgarski poslovitsi i pogovorki* (Vtora chast). Sofia: Nauka i izkustvo]

Златковић, И., Лукић, М. (ур.) (2005). *Антологија народних песама о Марку Краљевићу*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.

[Zlatković, I., Lukić, M. (Eds.) (2005). *Antologija narodnih pesama o Marku Kraljeviću*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva]

Јовановић. Ј. (2006). *Књига српских народних пословица.* I, II. Београд: Научно друштво за неговање и проучавање српског језика.

[Jovanović. J. (2006). *Knjiga srpskih narodnih poslovica*. I, II. Beograd: Naučno društvo za negovanje i proučavanje srpskog jezika]

Максимовић, Н. (2000). *Пера, Мика, Лаза. Пословице и изреке са личним именом*. Београд: Ne&Bo.

[Maksimović, N. (2000). *Pera, Mika, Laza. Poslovice i izreke sa ličnim imenom*. Beograd: Ne&Bo]

Найденова, Т. (2023). *Образът на жената в българската и испанската паремиология*. Пловдив: УИ Паисий Хилендарски.

[Naidenova, T. (2023). *Obrazat na zhenata v balgarskata i ispanskata paremiologija*. Plovdiv: UI Paisii Hilendarski]
Нанова, А. (2005). *Фразеологичен синонимен речник на българския език*. София: Хейзъл.
[Nanova, A. (2005). *Frazeologichen sinonimen rechnik na balgarskija ezik*. Sofia: Heizal]
Ничева, К., Спасова-Михайлова, С., Чолакова, К. (1975). *Фразеологичен речник на българския език*. Том 1–2. София: Народна просвета.
[Nicheva, K., Spasova-Mihajlova, S., Cholakova, K. (1975). *Frazeologichen rechnik na balgarskija ezik*. Tom 1–2. Sofia: Narodna prosveta]
Омайников, З. (1993). *Испански пословици*. София: УИ Наука и изкуство.
[Omainikov, Z. (1993). *Ispanski poslovitsi*. Sofia: UI Nauka i izkustvo]
Оташевић, Ђ. (2012). *Фразеолошки речник српског језика*. Прометеј: Нови Сад.
[Otašević, Đ. (2012). *Frazeološki rečnik srpskog jezika*. Prometej: Novi Sad]
Пејовић, А. (2015). *Контрастивна фразеологија шпанског и српског језика*. Крагујевац: ФИЛУМ.
[Pejović, A. (2015). *Kontrastivna frazeologija španskog i srpskog jezika*. Kragujevac: FILUM]
Пермяков, Г. Л. (1988). *Основы структурной паремиологии*. Москва: Наука.
[Permjakov, G. L. (1988). *Osnovy strukturnoj paremiologii*. Moskva: Nauka]
Славейков, П. Р. (2003). *Български пословици*. София: Захарий Стоянов.
[Slavejkov. P. R. (2003). Balgarski poslovitsi. Sofia: Zaharii Stojanov]
Стефановић Караџић, В. ([1849] 1977). *Српске народне пословице и друге различне као оне у обичај узете ријечи*. Београд: Нолит.
[Stefanović Karadžić, V. ([1849] 1977). *Srpske narodne poslovice i druge različne kao one u običaj uzete riječi*. Beograd: Nolit]
Шипка, М. (2008). *Зашто се каже?* Прометеј: Нови Сад.
[Šipka, M. (2008). *Zašto se kaže?* Prometej: Novi Sad]
Шћепановић, М. (2015). *Вукове српске народне пословице*. Београд: Јасен.
[Šćepanović, M. (2015). *Vukove srpske narodne poslovice*. Beograd: Jasen]

Aneta G. Trivić
Veselka A. Nenkova

Summary

HEROES AND ANTIHEROES IN SPANISH, SERBIAN AND BULGARIAN PAREMIOLOGY

This paper analyzes and compares Spanish, Serbian, and Bulgarian proverbs and sayings containing proper names. The study adopts a contrastive, translational, and semantic-conceptual approach to examine the role of anthroponymic elements in the

three paremiological traditions. Our research is based on the assumption that proper names display variable reference: while some refer to real or historical individuals, many function as archetypes representing particular personality traits, behaviors, and social attitudes. As a result, they serve as effective mnemonic devices that vividly convey human experiences, virtues, and shortcomings. Based on the analyzed corpus, this study conducts a trilingual contrastive analysis, with particular emphasis on the translation possibilities and strategies employed in the two target languages. The corpus comprises a total of 179 anthroponymic proverbs, including 72 Spanish, 63 Serbian, and 44 Bulgarian units. Whenever possible, paremiological equivalents containing proper names are proposed in order to preserve not only the semantic content of the source proverb but also its anthroponymic component and the cultural value associated with it. The corpus reveals that common names such as Juan, Pedro, Sancho or María in Spanish, Đura, Mara, and Mujo in Serbian, and Ivan, Petko, Mara, and Todora in Bulgarian frequently symbolize ordinary people and recurrent social types. At the same time, historically or culturally significant figures, such as El Cid in the Spanish tradition and Marko Kraljević (Krali Marko) in the Balkan context, embody heroic values associated with collective memory and cultural identity. Using semantic-conceptual categorization, we identify and classify proverbial heroes and antiheroes according to the values they represent. Heroes are associated with wisdom, prudence, moderation, effort, good reputation, and practical intelligence, for example: Sp. *Al buen callar llaman Sancho*, *Bien canta Marta después de harta*; Serb. *Ne boji se Bajo puške džeferdara* (...), *Bolji je Luka no sva Župa*, *Radiši Bog ротаže*; Bulg. *Хитър Петър все стария вол бие*, *Знае Гроздан що си има в торбата*, *Йола, Мара и камшик Тодора*, *Ще яде ли Хасан баница?*). On the other hand, antiheroes embody negative traits such as foolishness, greed, selfishness, laziness, lack of foresight, and moral weakness (Sp. *¿Dónde va Vicente? Donde va la gente*, *Mañana ayunará Santana*, *Por el interés te quiero Andrés*; Serb. *Kasno Marko na Kosovo stiže; Zlo činila Đurova Jerina, zlo činila, gore dočekala*; Bulg. *Дали на Марко две, той иска три; Вари го, печи го – Тодоран си е Тодоран*). The analysis demonstrates that negative portrayals significantly outnumber positive ones, reflecting the traditional didactic function of proverbs, which often rely on criticism and irony to reinforce socially accepted norms. Although direct translational equivalents preserving the same proper names are not found across the three languages, numerous functional correspondences can be observed. The findings confirm that proverbial heroes and antiheroes constitute universal mechanisms for transmitting cultural values, while remaining deeply rooted in specific linguistic and cultural traditions.

Key words:

heroes, antiheroes, proper name, proverb, Spanish, Serbian, Bulgarian language

Анета Г. Тривић
Веселка А. Ненкова

Сажетак

ХЕРОЈИ И АНТИХЕРОЈИ У ШПАНСКОЈ, СРПСКОЈ И БУГАРСКОЈ ПАРЕМИОЛОГИЈИ

У раду анализирамо и поредимо шпанске, српске и бугарске пословице и изреке које садрже властита имена. Истраживачки метод се ослања на контрастивни, преводилачки и семантичко–концептуални приступ, а циљ рада је испитивање функције антропонимских елемената у наведеним паремиолошким традицијама. Полазна претпоставка је да властита имена имају различите референце: нека се односе на стварне или историјске личности, док друга функционишу као архетипови који осликавају одређене особине, понашања и друштвене ставове. На основу анализираног корпуса, у раду се спроводи тројезична контрастивна анализа, с посебним освртом на преводилачка решења која су примењена у оба циљна језика. Корпус обухвата укупно 179 антропонимијских пословица, од којих су 72 шпанске, 63 српске и 44 бугарске. Кад год је то било могуће, предложени су паремиолошки еквиваленти који такође садрже властито име, како би се очували не само семантички садржај изворне пословице, већ и њена антропонимијска компонента и културни значај који она носи. Анализирани корпус показује да властита имена из шпанског језика као то су шпанска Хуан, Педро, Санћо или Марија, из српског Ђура, Мара или Мујо, или из бугарског Иван, Петко, Мара и Тодора у својим језичким заједницама често симболизују свакодневног човека, типичног за то друштво. Истовремено, историјске и културно значајне личности, попут Сида у шпанској или Марка Краљевића (Крали Марко) у балканској традицији, симболишу херојске вредности повезане с колективним памћењем и културним идентитетом. Применом методе семантичко–концептуалне категоризације идентификујемо и класификујемо паремиолошке хероје и антихероје у односу на вредности које испољавају. Хероји се повезују с народном мудрошћу, разборитошћу, умереношћу, трудом, добрим угледом и практичном интелигенцијом: шп. *Al buen callar llaman Sancho*, *Bien canta Marta después de harta*; срп. *Не боји се Бајо пушке џефердара (...), Бољи је Лука но сва Жупа, Радиши Бог помаже*; буг. *Хитър Петър все стария вол бие*, *Знае Гроздан що си има в торбата*, *Йола, Мара и камшик Тодора*, *Ще яде ли Хасан баница?*). С друге стране, антихероји симболизују негативне особине као што су глупост, похлепа, себичност, лењост, непромишљеност: шп. *¿Dónde va Vicente? Donde va la gente*, *Por el interés, te quiero Andrés*, *Mañana ayunará Santana*; срп. *Зло чинила Ђурова Јерина, зло чинила, горе дочекала; Касно Марко на Косово стиже*; буг. *Дали на Марко две, той иска три, Вари го, печи го – Тодоран си е Тодоран*). Анализа показује да су негативно вредновани ликови бројнији од позитивних, што потврђује традиционалну дидактичку функцију пословица, које често саветују, критикују или грде како би указале на (не)прихватљива и (не)пожељна друштвена понашања.

Иако нисмо пронашли потпуне преводне еквиваленте с истим антропонимом у поређеним језицима, уочавамо бројне функционалне еквиваленте. Резултати потврђују да паремиолошки хероји и антихероји представљају универзалне механизме преношења културних вредности, али да истовремено остају укорењени у специфичним језичким и културним традицијама.

Кључне речи:
хероји, антихероји, властито име, пословица, шпански, српски, бугарски језик

https://doi.org/10.18485/analiff.2026.38.ns_hw.4
821.111.09

Héroes ajenos, mitos propios: Karađorđe y don Rodrigo en la imaginación romántica británica

Jasmina P. Nikolić*
Universidad de Belgrado, Facultad de Filología, Departamento de Estudios Ibéricos
https://orcid.org/0000-0003-1633-1608

Palabras clave:
héroes románticos,
Karađorđe,
don Rodrigo,
apropiación cultural,
Romanticismo británico,
comparatismo,
orientalismo,
balcanismo

Resumen

El presente artículo propone un análisis comparado de figuras heroicas procedentes de las tradiciones nacionales española y serbia que fueron reinterpretadas por el Romanticismo británico: Karađorđe, líder del Primer Levantamiento Serbio (1804–1813), en la balada *Czerni George* (1817, 1830) de George Croly, y don Rodrigo, último rey visigodo, en el poema *The Vision of Don Roderick* (1811) de Walter Scott. A estas dos figuras se suma el héroe hispánico Sebastián, protagonista del poema homónimo de Croly (1820), cuyo análisis permite revelar el mecanismo de la "doble marginación" que estructura el tratamiento de los héroes periféricos en la obra del autor. Las tres figuras son sometidas en la literatura británica romántica a un proceso análogo de relectura y apropiación cultural. El análisis se apoya en un enfoque comparatista e interdisciplinar, que combina la crítica literaria con los marcos teóricos del orientalismo, el balcanismo y la teoría postcolonial. El artículo examina de qué manera los escritores británicos construyen modelos culturales de naciones periféricas a través de la representación de sus héroes, y cómo la heroicidad hispánica y balcánica se convierte en materia prima para proyecciones de la identidad nacional y el discurso imperial británico. Los resultados muestran que los tres héroes analizados comparten una función estructural común: sirven de espejo para la imagen que la cultura dominante tiene de sí misma, que los apropia y recrea según sus propias necesidades ideológicas. *(примљено: 10. маја 2026; прихваћено: 6. јула 2026)*

CC BY SA

* Filološki fakultet
Katedra za iberijske studije
Studentski trg 3
11000 Beograd, Srbija
jasmina.nikolic@fil.bg.ac.rs

1. Introducción

El Romanticismo británico se caracterizó, entre otras cosas, por un intenso interés hacia las literaturas y culturas populares de los pueblos considerados «periféricos» con respecto al eje cultural dominante de Europa occidental. La recolección y traducción de canciones populares, baladas y épicas orales de pueblos como el serbio o el español no era una actividad meramente literaria o filológica: respondía a necesidades ideológicas más profundas, relacionadas con la construcción de modelos culturales de identidad nacional —tanto ajena como propia—, y con el posicionamiento de la Gran Bretaña como potencia imperial y árbitro cultural del mundo moderno (Saglia, 2000; Goldsvorti, 2005; Nikolić, 2023).

En este contexto de apropiación cultural y traducción, las figuras heroicas ocupan un lugar central. El héroe es, por definición, el punto de condensación de los valores de una nación: encarna el coraje, el sacrificio, la resistencia frente al opresor. Al mismo tiempo, cuando un escritor extranjero elige representar a un héroe ajeno, inevitablemente lo filtra a través de sus propias coordenadas culturales, ideológicas y literarias. El resultado es un héroe que, en apariencia, pertenece a otro pueblo, pero que en realidad habla principalmente a —y sobre— la cultura que lo ha recreado.

El presente artículo analiza este proceso a través de dos casos paradigmáticos: la figura de Karađorđe, líder del Primer Levantamiento Serbio, tal como aparece en la balada *Czerni George* (1817, revisada en 1830) del escritor irlando-británico George Croly, y la figura de don Rodrigo, el último rey visigodo, cuya derrota ante los moros en 711 abrió la historia de la Reconquista, tal como Walter Scott la recrea en su poema *The Vision of Don Roderick* (1811) y tal como figura en la tradición más amplia de las traducciones de romances históricos españoles al inglés practicada por Scott, John Gibson Lockhart y John Bowring (Nikolic, 2007).

Aunque procedentes de tradiciones históricas y culturales profundamente distintas, ambas figuras —Karađorđe y don Rodrigo— comparten en la imaginación romántica británica una misma función estructural: son héroes ajenos transformados en mitos propios. La comparación permite iluminar las estrategias retóricas y culturales mediante las cuales la literatura británica del período construye modelos de alteridad heroica en los márgenes geopolíticos de Europa.

2. Marco teórico: periferia, orientalismo y modelo cultural de la nación

Para analizar adecuadamente el fenómeno que nos ocupa, es necesario partir de algunos conceptos teóricos fundamentales. Los conceptos y categorías que se aplican en este artículo han sido desarrollados en el marco de un estudio comparado más amplio sobre las traducciones románticas de la poesía popular serbia y española al inglés (Nikolić, 2023). El primero de los conceptos clave es el de la construcción de imágenes nacionales en el Romanticismo británico, tal como lo articula la influyente obra de Diego Saglia *Poetic Castles in Spain: British Romanticism and Figurations of Iberia* (2000). Según Saglia, el Romanticismo británico construyó imágenes de las naciones ajenas —especialmente las «periféricas»— a través de una doble estructura: por un lado, una lista de rasgos psicológicos, supuestamente

nacionales; por otro, una tipología literaria de personajes que encarnan esos rasgos. La identidad nacional se convierte así en un palimpsesto de historia, cultura y paisaje (Saglia, 2000: 16).

El segundo concepto clave es el de «periferia geopolítica». Tanto la Península Ibérica como la Balcánica son definidas, en el discurso romántico británico, como periferias de Europa: territorios fronterizos, históricamente convulsos, situados en el margen del mundo «civilizado». Esta condición periférica es, al mismo tiempo, lo que los hace exóticos y literariamente atractivos. Como señala Vesna Goldsvorti en su estudio sobre las representaciones británicas de los Balcanes, la «invención» de estos territorios como espacio de aventura, primitivismo y heroísmo es inseparable de la expansión del poder imperial británico y de su necesidad de definirse a sí mismo a través del contraste con el «otro» (Goldsvorti, 2005: ix–x).

El tercer concepto es el del orientalismo en su dimensión «periférica» europea. Como ha mostrado Saglia, el orientalismo que se aplica a España —especialmente a través de la herencia mora y la Alhambra— y el que se aplica a los Balcanes —a través de la dominación otomana y el imaginario eslavo— comparten una misma lógica de oposición binaria: civilización/barbarie, Occidente/Oriente, modernidad/tradición. En ambos casos, sin embargo, existe una complicación: España y Serbia son naciones cristianas que resisten una amenaza islámica, lo cual las sitúa en una posición ambivalente entre el «nosotros» europeo y el «otro» oriental (Saglia, 2000: 16–17; Goldsvorti, 2005: ix–x). Precisamente esta ambivalencia es la que H. Dix ha teorizado en relación con el «balcanismo» como variante estructural del orientalismo. Apoyándose en Goldsvorti y Todorova, Dix sostiene que los escritores occidentales han sido incapaces de conceptualizar plenamente Europa del Este, con el resultado de que sus representaciones literarias son «evasivas e indistintas» y carecen de especificidad. En lugar de retratar sociedades concretas, la imaginación literaria británica vacía la región de contenido preciso para rellenarla desde fuera con formas y valores propios (Dix, 2015).

Finalmente, es fundamental tener en cuenta el contexto histórico-político del período: las Guerras Napoleónicas, el Peninsular War (1808–1814), el Primer Levantamiento Serbio (1804–1813) y la creciente presencia mediática de la cuestión balcánica en la prensa británica. Estos eventos determinan qué figuras heroicas resultan «legibles» y relevantes para el público británico, y de qué manera se las encuadra narrativa e ideológicamente.

3. George Croly y la construcción del héroe balcánico: Czerni George

George Croly (1780–1860), escritor y clérigo anglicano de origen irlandés, es hoy una figura relativamente olvidada dentro del canon del Romanticismo británico. En su tiempo, sin embargo, gozó de cierta notoriedad como colaborador asiduo del *Literary Gazette* y *Blackwood's Magazine* desde su fundación en 1817, y fue objeto de elogios entusiastas —aunque efímeros— que le auguraban una gloria capaz de «destronar a Byron» (Kostić, 2014: 439). Byron mismo, en sus cartas a John Murray escritas desde su exilio italiano, comentó favorablemente la obra temprana de Croly,

aunque con la reserva característica: «Croly es mejor que muchos, pero parece creer que no es inferior a nadie» (Byron's Letters and Journals, VII: 200–201, citado en Saglia, 2000: 174). Para comprender el contexto en que surge Czerni George, conviene recordar que el Primer Levantamiento Serbio coincidió cronológicamente con las Guerras Napoleónicas, de modo que la prensa europea —incluida la británica— dedicó su atención prioritaria a los grandes enfrentamientos que decidían el destino del continente. Los eventos en Serbia solo encontraban espacio en las páginas de los periódicos en los períodos de calma en los principales frentes europeos (Momčilović, 1990: 25). *El Times*, al igual que la diplomacia británica, comenzó a mostrar interés por el levantamiento serbio únicamente cuando quedó claro que no era una de las numerosas revueltas sofocadas rápidamente en el Imperio Otomano, sino un movimiento de amplio alcance. Las noticias del *Times* son significativas, ante todo, como primera presentación de los serbios y de Serbia ante el gran público británico: hasta entonces, Serbia era para ese público una auténtica *terra incognita*, conocida solo a través de los esporádicos relatos de viajeros que atravesaban las tierras balcánicas, generalmente camino de Constantinopla, y cuyos relatos estaban al alcance de muy pocos lectores (Momčilović, 1990: 27–28).

La balada *Czerni George* aparece por primera vez en el *Literary Gazette* en 1817, el mismo año en que Karađorđe es asesinado por orden del príncipe Miloš Obrenović. Una versión revisada y ampliada con una nota en prosa introductoria se publica en 1830 en los *Poetical Works* de Croly. Este doble momento de publicación es significativo: la balada nace en el calor de la noticia periodística —la muerte de Karađorđe es comentada en la prensa británica ese año— y se consolida como pieza literaria cuando el acontecimiento ya ha adquirido distancia histórica. Las diferencias entre la versión de 1817 y la de 1830 no son numerosas ni profundas, pero en casi todos los casos suponen una mejora: algunas palabras son sustituidas por términos más apropiados o efectivos, la puntuación se vuelve más coherente, y en varios casos el tiempo pasado es reemplazado por el presente histórico para dotar a la narración de mayor intensidad dramática (Kostić, 2014: 440). Más significativa desde el punto de vista ideológico es la operación que Croly lleva a cabo en la nota introductoria en prosa de 1830: al reutilizar el material publicado en la *Gazette* en 1817 —tanto el artículo biográfico sobre Karađorđe como la noticia de su muerte —, el autor «depura» sus fuentes, suprimiendo detalles que no favorecen la imagen heroica del personaje. Así, por ejemplo, el dato de que Karađorđe fue feroz y no perdonó ni a mujeres ni a ancianos, presente en el artículo original de la *Gazette*, desaparece en la versión de 1830, sustituido por una vaga referencia a su lucha encarnizada contra los turcos. Esta censura selectiva no es un detalle menor: revela que la construcción del héroe serbio en la literatura británica es un proceso consciente de selección y omisión, en el que la realidad histórica es subordinada a las exigencias del molde literario romántico.

La nota en prosa que precede a la versión de 1830 es particularmente reveladora del marco interpretativo en que Croly inscribe a su héroe. El escritor describe a Karađorđe como:

> This man was one of the bold creations of wild countries and troubled times; beings of impetuous courage, iron strength, original talent, and doubtful morality. Civilization levels and subdues the inequalities of the general mind; barbarism shows, with the desolation, the grandeur of the wilderness – the dwarfed and the gigantic side by side, a thousand diminished and decaying productions overshadowed by one mighty effort of savage fertility. (Croly, 1830: 166)

Este retrato es, a la vez, un elogio y una condena. Karađorđe es grande precisamente porque es bárbaro: su grandeza es la del desierto, no la de la civilización. El vocabulario empleado —«wild countries», «barbarism», «savage fertility»— remite directamente al imaginario rousseauniano del «buen salvaje», pero con una inflexión que apunta más a la fascinación romántica por lo primitivo, que a una valoración genuinamente positiva. Como señala Kostić, Croly vio en Karađorđe «el héroe romántico primitivo de un pueblo lejano que se alzó contra el gigante oriental agonizante y cautivó la imaginación de algunos ingleses con sensibilidad poética» (Kostić, 1992: 492).

Significativamente, sin embargo, Croly no es coherente con su propio primitivismo rousseauniano. En la nota introductoria «mejora» el origen de Karađorđe, presentándolo como descendiente de nobles serbios —cuando la tradición oral, mucho más realista, lo describe como un pastor que llegó a ser líder por su ferocidad y carisma—. Esta «metamorfosis» responde a una convención literaria y social: el héroe trágico debe tener un rango digno de la función que le corresponde en el texto (Momčilović, 1990: 141). La construcción del héroe serbio pasa así por el filtro de las expectativas del público burgués británico.

La balada, propiamente dicha, narra los momentos finales de Karađorđe: su captura, su traslado al cadalso en una plaza de Belgrado —escena apócrifa, pues en realidad fue asesinado en circunstancias muy distintas—, y su muerte. La elección de este momento climático no es casual: la escena del héroe encadenado, pero espiritualmente indomable ante la muerte, es uno de los topos más recurrentes de la balada heroica romántica, desde las baladas escocesas que Scott recogió en *Minstrelsy of the Scottish Border* hasta las canciones del ciclo de Kosovo que los traductores descubrirían en Vuk Stefanović Karadžić (Nikolić, 2023).

En el poema, el Belgrado que aparece bajo el dominio turco es un espacio de silencio y miedo. Las calles están desiertas; los serbios solo pueden observar desde los balcones o moverse furtivamente de tejado en tejado. El contraste entre la pompa militar otomana —los jinetes, los timbales, los estandartes— y la quietud aterrorizada de la ciudad subraya la naturaleza opresiva del dominio turco. En este escenario, Karađorđe, encadenado y vestido con ropas de campesino, mantiene, no obstante, una presencia física que lo separa radicalmente de sus captores: «No Moslem he; his brow is bare, / Save one wild tress of raven hair, / Like a black serpent deeply bound, / Where once sat Servia's golden round» (Croly, 1830: 172).

El detalle del cabello negro, que da nombre al héroe, *Czerni* George (Jorge el Negro), es al mismo tiempo un signo de identidad nacional y un elemento de exotismo visual. La comparación con una «serpiente negra» introduce una nota de ambivalencia: es poderoso, pero también potencialmente amenazante. El héroe es admirable, pero sigue siendo el «otro».

El momento culminante de la balada es la ejecución. Cuando suena la trompeta turca, el rostro de Karađorđe —«blazed thy dark visage, CZERNI GEORGE!»— se ilumina con el recuerdo de sus días de gloria: el día en que venció a los turcos, el día en que fue soberano en Belgrado, el día en que la cruz cristiana ondeó sobre la media luna. La enumeración de estas memorias forma un catálogo de la heroicidad perdida, un memento de lo que fue y ya no puede ser. La sonrisa que permanece en sus labios muertos tras la decapitación —«The self-same smile / Was lingering on the dead lips still» (Croly, 1830: 175)— es el signo final de una dignidad que la muerte no puede borrar. Es, también, uno de los mejores momentos poéticos de Croly, y explica por qué Kostić, a pesar de reconocer las limitaciones generales de la balada, subraya su interés como documento de la recepción británica de la figura de Karađorđe (Kostić, 2014: 439–440).

La versión apócrifa de la muerte de Karađorđe que construye Croly —asesinado por los turcos en una plaza pública de Belgrado, en lugar de muerto a manos de Miloš Obrenović— es, como señala Goldsvorti, representativa de un patrón más amplio: «La poesía serbia estimuló una nueva moda de escritura exótica en Europa, pues aparecieron traducciones libres, pastiche y experimentos poéticos que intentaban dar a los versos "aspecto étnico" en la mayoría de las literaturas europeas» (Goldsvorti, 2005: 30). En el caso de Croly, la «licencia poética» permite transformar a Karađorđe en un mártir cristiano ante el opresor musulmán, reforzando así el paralelismo con la narrativa de la Reconquista española que vertebra la representación de don Rodrigo.

3.1. Don Sebastián y el mecanismo de la «doble marginación»

El mecanismo de apropiación cultural que Croly aplica a Karađorđe no es un caso aislado dentro de su obra, sino parte de una estrategia sistemática que se repite, con variaciones reveladoras, en su tratamiento de los héroes hispánicos. El ejemplo más ilustrativo es el poema Sebastian (1820), una «narración española» cuyo protagonista epónimo es presentado, en los versos introductorios de inspiración byroniana, como un patriota errante que encarna el ethos heroico y militar de España: «Thou land of love and loveliness, what dreams / Of pomp, and beauty, and old chivalry / Haunt the green borders of the mighty streams, / Imperial Spain!...» (Croly, 1830: 46, citado en Saglia, 2000: 174).

El propio subtítulo del poema —«a Spanish tale of a wandering patriot-hero»— anuncia desde el primer momento la ambivalencia constitutiva de su protagonista. Sebastián es un héroe-patriota, sí, pero un héroe que erra: sin territorio fijo, sin victoria que lo ancle, perpetuamente en movimiento. El adjetivo *wandering* no es casual, ni meramente pintoresco: en el vocabulario del Romanticismo británico,

el *wanderer* es una figura que oscila entre la grandeza y la impotencia, entre la libertad y el desarraigo. Byron lo había codificado en Childe Harold, Scott en figuras como Marmion. En Sebastián, Croly lo aplica al héroe hispánico de manera que ya desde el título lo sitúa fuera del espacio del poder efectivo: un patriota que ama su patria, pero no puede gobernarla ni defenderla de manera decisiva. Esta condición errante prefigura estructuralmente la «doble marginación» que el poema desplegará narrativamente. Sebastián es definido desde el comienzo como una emanación del «carácter nacional» español: la combinación de pasión sentimental y militar, que Croly y sus contemporáneos consideraban el componente principal del «espíritu» de España (Saglia, 2000: 175). El poema ubica sus aventuras en las Guerras de Sucesión españolas (1702–1713), relacionándolas continuamente con el conflicto peninsular contemporáneo contra Napoleón. España pasada y presente se superponen en una imagen única de tierra «romántica», marcada por la guerra y las pasiones ardientes. Significativamente, Croly articula el papel de Gran Bretaña en ese conflicto mediante una fórmula que resume la lógica ideológica del conjunto del poema: «Not for herself, fair Albion shook the steel» (Croly, 1820: 56). La intervención británica se presenta así como puro altruismo —Britania desenvaina la espada no en su propio beneficio, sino en defensa de España y de la libertad—, lo que refuerza el mecanismo de doble marginación: España es el escenario, pero Gran Bretaña es el agente moral de la historia.

Sin embargo, en el momento culminante del poema, se produce lo que Diego Saglia denomina una «doble marginación» del héroe hispánico (Saglia, 2000: 176). En la escena del asalto al palacio de Barcelona, son los soldados británicos —y no el propio Sebastián— quienes llevan a cabo la hazaña decisiva, al irrumpir gritando el glorioso nombre de Inglaterra y al barrer a los franceses de las murallas «como el polvo» («The Frenchman from the wall, like dust, was driven», Croly, 1830: 59). El héroe español queda doblemente eclipsado: primero, su heroísmo individual es subordinado al poder militar británico; segundo, tras esta cima narrativa, Sebastián es devuelto a la esfera pasiva y melancólica del amor sentimental, simbolizada en los versos que cierran el episodio: «The melting, melancholy gaze above / Show'd that the heart within was made for love» (Croly, 1830: 63, citado en Saglia, 2000: 176).

Este patrón —el héroe periférico que comienza como agente activo y termina reducido a objeto de la historia— es exactamente el mismo que encontramos en *Czerni George*. Karađorđe es grande en su momento de gloria pasada, pero en el presente del poema es un prisionero encadenado cuya única agencia es la de morir con dignidad. Tanto el guerrillero español como el caudillo serbio son héroes de un mundo ya superado; la historia en curso pertenece a otros. La simetría entre ambos tratamientos no es casual: revela la coherencia de una visión del mundo en la que los pueblos de la periferia, ibérica o balcánica, son esencialmente receptores pasivos de una historia que otros protagonizan.

4. Walter Scott y la tradición hispánica: don Rodrigo entre la balada y el poema épico

La relación de Walter Scott con la cultura hispánica es, en cierto modo, paradójica: es el escritor más influyente de su generación, y sin embargo su conocimiento directo de España y de la lengua española era fragmentario y mediado. Como señala Buceta, su interés por los romances españoles fue «más una aventura que una vocación» (Buceta, 1924), y sus traducciones del español —escasas, realizadas a través de versiones intermedias en alemán o francés— han sido unánimemente juzgadas como inferiores a su producción original. Ni siquiera visitó nunca España, aunque Lockhart lo describe paseando obsesivamente con un mapa de la Península Ibérica en la mano durante las campañas napoleónicas (Buceta, 1923: 11–12). Como ha documentado Brown (2020), Scott nunca visitó España, ni Portugal. Su visión de la Península, comparada con la de Byron, quien sí viajó a ella, «parece vista desde el extremo equivocado de un telescopio» (Brown, 2020: 105). La España que Scott construye en su poema es, ante todo, una España imaginada.

Y, sin embargo, precisamente en esta distancia y mediación se encuentra la clave de su productividad cultural. Scott no necesitaba conocer España para escribir sobre ella: le bastaba con el material acumulado por la tradición de los romances, la historiografía española medieval y los relatos de viajeros. Y dentro de ese material, la figura de don Rodrigo, el último rey visigodo, derrotado por los moros en la batalla de Guadalete en 711, ofrece una combinación excepcional de épica histórica, drama moral y potencial alegórico.

The Vision of Don Roderick, publicado en 1811 con el propósito declarado de recaudar fondos para los soldados portugueses heridos en la guerra peninsular, es un poema estructurado en tres «visiones»: la derrota de Rodrigo ante los moros y la consecuente pérdida de España; la época de la Inquisición y el oscurantismo; y la guerra peninsular contemporánea y la lucha por la libertad. La lógica temporal del poema es la del progreso histórico: del colapso inicial se avanza, a través de la tribulación, hacia la redención final que encarna la alianza anglo-española contra Napoleón. Como ha señalado Elizabeth Drayson en su estudio de la leyenda de don Rodrigo en el Romanticismo europeo, Scott fue el primero de los tres grandes poetas ingleses que se apropiaron de la figura del último rey visigodo —junto a Walter Savage Landor en Count Julian y Robert Southey en Roderick, the Last of the Goths—, y su tratamiento se distingue de las versiones francesas de Abel Hugo y Émile Deschamps precisamente por su dimensión política: mientras los poetas franceses optan por la traducción y la adaptación sin referencia política explícita, los ingleses «toman el guante político» y recrean la leyenda para subrayar su compromiso con la causa española en la guerra peninsular (Drayson, 2007). Esta observación refuerza el argumento central de nuestro análisis: la elección de don Rodrigo por parte de Scott no es un gesto de curiosidad literaria, sino una intervención ideológica deliberada en el debate político contemporáneo.

Como ha analizado Saglia (2000: 78–114), esta estructura tripartita permite a Scott inscribir a España en el «proyecto nacional» británico de manera muy específica: la resistencia española contra Napoleón es leída como continuación de

la resistencia visigoda contra los moros, y la intervención británica aparece como el factor redentor que completa el ciclo histórico. Don Rodrigo, el héroe caído, es así el término negativo de una ecuación cuyo término positivo es la alianza contemporánea con la Gran Bretaña. Su fracaso origina la historia; la superación de ese fracaso, con ayuda británica, culmina esa historia.

La figura de don Rodrigo es, por tanto, un héroe que sirve fundamentalmente como punto de partida de una narrativa de «progreso». Su heroicidad —o, más exactamente, su fracaso heroico— es el motor que pone en marcha la historia de España. La retórica con que Scott presenta la intervención británica en ese proceso es reveladora: cuando la armada inglesa llega a las costas españolas, el poema exclama «bold in Freedom's cause, the bands of Ocean come!» (Scott, 1811: estrofa LVI). El mismo gesto altruista que Croly cristaliza en Sebastián —«Not for herself, fair Albion shook the steel» (Croly, 1820: 56)— aparece aquí en clave épica: Gran Bretaña no actúa por interés propio, sino como campeona de la libertad universal. España es el escenario en el que se dirime ese conflicto; Gran Bretaña, su agente redentor. El paralelo entre ambos textos no es casual: revela una retórica imperial compartida en la que la periferia hispánica sirve de justificación y legitimación de la potencia hegemónica. Esta lógica alcanza su formulación más explícita en la estrofa LXII del mismo poema, donde Scott proyecta la visión de una Europa que despierta movilizada por la lucha española: «painting Europe rousing at the tale / Of Spain's invaders from her confines hurled, / While kindling nations buckle on their mail, / [...] To Freedom and Revenge awakes an injured World!» (Scott, 1811: estrofa LXII). Como ha señalado Nikolić, los eventos de la historia heroica de España —su lucha contra los moros— y los de la historia heroica de Serbia —su lucha contra los otomanos— son reencuadrados en el discurso romántico británico como eventos de la heroica Europa que lucha contra el enemigo oriental, es decir, de la Gran Bretaña que se expande hacia el Este (Nikolić, 2023). España y Serbia no son protagonistas de su propia historia: son el pretexto que permite a Gran Bretaña presentarse como campeona universal de la libertad europea. En los romances históricos españoles que Scott y Lockhart traducen y que circulan en las antologías de la época, don Rodrigo aparece como figura paradigmática de la caída y la penitencia: el rey que, seducido por La Cava, hija del conde Julián, desencadena la invasión mora; el rey que, vencido, deambula por España en busca de redención. Es, en suma, una figura ambivalente: héroe y antihéroe, víctima y culpable.

Lockhart, en sus Ancient Spanish Ballads (1823), incluye baladas del ciclo de Rodrigo y las presenta como documentos de un espíritu nacional español ya desaparecido. En el prólogo a su antología, señala que los romances son «composiciones intensamente nacionales» que capturan «el espíritu de una nación orgullosa, independiente y libre que luchaba constantemente contra enemigos de diferente fe y costumbres, pero no menos orgullosos y belicosos que ellos» (Lockhart, 1823: xix, citado en Nikolić, 2023: §1056). Esta definición encuadra al héroe hispánico, y a don Rodrigo implícitamente, en una narrativa de resistencia nacional, que resuena directamente con el Peninsular War contemporáneo. La labor traductora de Lockhart va, sin embargo, más allá de la mera antología: en

su reseña de 1827 en *The Quarterly Review*, dedicada a las baladas serbias que Vuk Stefanović Karadžić había recopilado, Lockhart establece explícitamente un paralelo entre la tradición baladística española y la serbia, presentando ambas como manifestaciones de un mismo «espíritu épico» de los pueblos que resisten la dominación extranjera. No es casual que el ciclo de baladas sobre don Rodrigo haya atraído la atención crítica precisamente en paralelo con el estudio de las fuentes inglesas sobre Karađorđe: Wright (1991) analiza las baladas del ciclo de Rodrigo como documentos de una memoria nacional construida en torno a la derrota fundacional, estructuralmente análoga al ciclo épico serbio del Kosovo, lo que confirma la correspondencia que el Romanticismo británico intuía y que este artículo analiza sistemáticamente (Wright, 1991: 18–23). Este gesto comparativo, realizado por uno de los principales mediadores de la literatura hispánica en Gran Bretaña, es en sí mismo un documento de la lógica que este artículo analiza: la tendencia del Romanticismo británico a homogeneizar las periferias ibérica y balcánica bajo un mismo marco interpretativo. En cuanto al ciclo de don Rodrigo específicamente, las baladas que Lockhart selecciona y traduce enfatizan la dimensión de la caída y la penitencia: el rey derrotado que recorre España en busca de redención. Esta imagen del héroe errante y culpable —paralela, en negativo, al wandering patriot-hero de Croly— contribuye a fijar en el imaginario británico una imagen de la heroicidad hispánica marcada por la ambivalencia moral: grandeza y fracaso, coraje y culpa, siempre indisolublemente unidos.

El paralelismo entre la caída de don Rodrigo ante los moros y la resistencia serbia ante los otomanos es, en este contexto, más que una analogía ocasional. Tanto Veselin Kostić como Roger Wright han señalado, al hablar de las figuras de Karađorđe y don Rodrigo respectivamente, que los héroes de las «periferias» ibérica y balcánica eran leídos en la Gran Bretaña romántica a través de una misma plantilla conceptual: la del pueblo cristiano que resiste, o ha resistido, la dominación islámica, y que por tanto merece la simpatía y el apoyo de la «civilizada» Europa occidental (Kostić, 1992: 493–496; Wright, 1991: 18–23; Nikolić, 2023: §242).

5. Análisis comparado: estrategias de representación y función ideológica

La comparación entre *Czerni George* de Croly y la tradición scottiana en torno a don Rodrigo revela un conjunto de estrategias retóricas e ideológicas compartidas que permiten hablar de un patrón coherente en la construcción británica del «héroe ajeno».

En primer lugar, la periferia como espacio de heroicidad primitiva. Tanto Croly como Scott ubican a sus héroes en territorios marcados por la lejanía geográfica y la «barbarie» cultural: Serbia como «wild country», España como tierra de pasiones «románticas» y herencia oriental. Esta ubicación no es neutral: implica que la heroicidad de estos pueblos es inseparable de su condición de «primitivos», es decir, de su distancia respecto a la modernidad civilizada que encarna la Gran Bretaña. En el esquema de Croly, la grandeza de Karađorđe es «la grandeza del desierto»;

en el de Scott, la heroicidad española es un fenómeno del pasado medieval que la modernidad ha ido borrando (Saglia, 2000: 113).

En segundo lugar, la oposición binaria cristiano/musulmán como eje moral. Tanto en *Czerni George* como en los poemas del ciclo de Rodrigo, la lucha del héroe se define fundamentalmente en términos religiosos: el héroe cristiano contra el opresor musulmán. Esta oposición permite al escritor británico presentar una causa extranjera como universalmente comprensible —la defensa de la fe cristiana— y al mismo tiempo inscribir al héroe ajeno en una narrativa de civilización versus barbarie que resulta ideológicamente conveniente. En el caso de Karađorđe, la versión apócrifa de Croly —asesinado por los turcos— refuerza este esquema suprimiendo el incómodo dato histórico de que su muerte fue ordenada por otro serbio (Momčilović, 1990: 141). En el caso de don Rodrigo, la caída ante los moros es el punto de partida de una historia que culmina, según Scott, en la liberación española con ayuda británica (Saglia, 2000: 114).

En tercer lugar, la marginalización del héroe ajeno mediante la intervención del héroe propio. Este mecanismo es especialmente visible en el poema de Croly sobre Sebastián, el guerrillero español cuya actuación heroica queda eclipsada por la irrupción de los soldados británicos: «The Frenchman from the wall, like dust, was driven» (Croly, citado en Saglia, 2000: 176). Algo análogo ocurre en *The Vision of Don Roderick*, donde el héroe español es el punto de partida de una narrativa cuyo protagonista real es la alianza con Gran Bretaña. El héroe ajeno es necesario para iniciar la historia, pero la historia se resuelve gracias a la intervención exterior.

En cuarto lugar, la construcción del «carácter nacional» como conjunto de rasgos fijos. Tanto el serbio como el español son presentados en estos textos a través de una serie de atributos nacionales supuestamente intemporales: la impetuosidad, la pasión, el coraje primitivo, la incapacidad para la moderación civilizada. Estos atributos definen al héroe, pero también lo limitan: son cualidades que lo hacen admirable desde la distancia, pero que lo colocan fuera del universo de la modernidad racional que la cultura británica se atribuye a sí misma. Como señala Saglia, el «guerrillero» español y el rebelde serbio son figuras de un mismo tipo: «encarnan el ethos militar y heroico nacional, cuya combinación de pasión sentimental y militar es, para los escritores románticos británicos, el componente principal del 'espíritu' de estos pueblos» (Saglia, 2000: 175).

En quinto lugar, y quizás el elemento más significativo desde una perspectiva comparatista, la similitud estructural entre las dos penínsulas, la Ibérica y la Balcánica, como «periferias» geopolíticas. Ambas son caracterizadas en el discurso británico como territorios fronterizos, escenarios del eterno conflicto entre Oriente y Occidente, entre el islam y el cristianismo, entre el despotismo y la libertad. Como señala Nikolić en su investigación sobre los primeros traductores de la poesía popular serbia y española al inglés, «las imágenes culturales de España y Serbia son similares tanto en su inconsistencia interna como en su contenido: las dos naciones son caracterizadas como contradictorias, inestables, irracionales y pasivas frente a la 'Europa' definida por el equilibrio, la racionalidad y el principio activo» (Nikolić, 2023).

Héroe	Obra / género	Mecanismo de marginación	Desenlace
Karađorđe (Czerni George)	Croly, balada (1817/1830)	Heroísmo primitivo: grandeza ligada a la barbarie; muerte glorificada pero enmarcada como derrota ante el opresor islámico	Muere encadenado; su agencia se reduce al gesto de morir con dignidad
Don Rodrigo (The Vision of Don Roderick)	Scott, poema visionario (1811)	Elisión de España: el héroe caído inaugura la historia, pero su redención depende de la intervención británica	Figura del pasado; la historia la completan los aliados británicos en el Peninsular War
Sebastián (Sebastian, a Spanish Tale)	Croly, narración en verso (1820)	Doble marginación: heroísmo individual eclipsado por soldados británicos; wandering patriot-hero sin anclaje territorial ni victoria propia	Devuelto a la esfera sentimental y melancólica; el amor sustituye a la acción política

Cuadro 1. Tres héroes ajenos en el Romanticismo británico

6. El héroe ajeno como espejo: identidad nacional y proyección imperial

El análisis comparado de Karađorđe y don Rodrigo en la literatura romántica británica conduce a una conclusión fundamental: el «héroe ajeno» no sirve principalmente para iluminar la cultura que lo produce, sino para proyectar y reforzar la autoimagen de la cultura que lo recibe y lo reinterpreta. Este mecanismo es lo que Adamovsky ha denominado la «construcción histórica del gran relato civilizatorio» (Adamovsky, 2006: 614): la narración de la historia universal como progreso desde la barbarie hacia la civilización, en la que la Gran Bretaña romántica se sitúa a sí misma en el punto más avanzado del arco.

En este marco, el héroe serbio y el héroe español cumplen funciones complementarias. Don Rodrigo es el héroe caído: su derrota inaugura un largo período de oscurantismo que solo la alianza con la civilización moderna, encarnada por la Gran Bretaña, puede superar. Karađorđe es el héroe primitivo: su grandeza es real, pero solo posible en las condiciones de la «barbarie»; en el mundo civilizado, sería simplemente un criminal. Ambas figuras son, en última instancia, héroes de un mundo pre-moderno que la modernidad ha dejado atrás, o está dejando atrás, con o sin la ayuda de la benevolente intervención británica.

Esta función del héroe ajeno como espejo de la cultura dominante no es, por supuesto, exclusiva del Romanticismo británico ni de las representaciones de España

y Serbia. Pero el caso que nos ocupa tiene una particularidad: la simultaneidad cronológica y la conexión personal entre los agentes de esta apropiación cultural. Walter Scott, John Gibson Lockhart y George Croly son contemporáneos exactos; los tres publican en los mismos años y en los mismos círculos editoriales; los tres comparten un imaginario cultural de la «periferia» europea construido a partir de materiales similares —la balada popular, la crónica histórica, la noticia periodística. Su tratamiento de los héroes serbio e hispánico no es una coincidencia, sino el síntoma de una configuración cultural específica, la del Romanticismo británico en su fase de expansión imperial.

Como señaló un anónimo crítico en Temple Bar en 1876 a propósito de la balada de Croly sobre Karađorđe: «Una balada bastante buena; y una balada que nos inspira un profundo sentimiento de gratitud porque el estilo poético peculiar del Dr. Croly ha pasado de moda» (citado en Kostić, 2014: 439). La ironía del comentario apunta, involuntariamente, a algo más profundo: la moda ha pasado, pero la estructura ideológica que sostenía esa moda —la apropiación cultural del héroe ajeno al servicio de la autopromoción del «centro» civilizado— ha demostrado ser considerablemente más duradera. El análisis de su persistencia en las representaciones contemporáneas de los Balcanes y de la Península Ibérica queda, sin embargo, fuera del alcance de este artículo.

7. Conclusiones

El análisis comparado de la representación de Karađorđe en *Czerni George* de George Croly y de don Rodrigo en *The Vision of Don Roderick* de Walter Scott y en la tradición de los romances históricos españoles traducidos al inglés permite extraer varias conclusiones de interés para los estudios hispánicos, balcánicos y comparatistas.

La construcción del héroe ajeno en la literatura romántica británica responde a una lógica cultural coherente que trasciende los casos individuales: el héroe de la periferia es siempre un héroe primitivo, cuya grandeza está indisolublemente ligada a su «barbarie» y cuya función narrativa es servir de punto de contraste, o de punto de partida, para la afirmación de la superioridad civilizatoria del «centro».

La oposición binaria cristiano/musulmán constituye el eje moral que hace «legible» a estos héroes para el público británico: tanto el serbio que resiste a los otomanos como el visigodo que sucumbe ante los moros son figuras cuya heroicidad se define en términos de defensa de la fe cristiana frente al islam, lo que les confiere una relevancia ideológica que va más allá de su particularidad histórica.

El paralelismo estructural entre las dos penínsulas, Ibérica y Balcánica, en el discurso romántico británico no es casual ni anecdótico. Responde a una configuración geopolítica y cultural específica, en la que ambos territorios son definidos como «periferias» de Europa, escenarios del eterno conflicto entre Oriente y Occidente, y objetos privilegiados de la mirada imperializante de la Gran Bretaña romántica.

La comparación entre los agentes de esta apropiación cultural —Scott, Lockhart, Croly, Bowring— revela la existencia de redes personales e intelectuales que hacen que el tratamiento de los héroes serbio e hispánico no sea simplemente paralelo, sino

profundamente interrelacionado. Los mismos traductores, los mismos periódicos, los mismos modelos culturales: un único sistema de producción de alteridad heroica al servicio de la cultura dominante.

La pertinencia de los conceptos de Dix resulta especialmente iluminadora en este contexto. La «colonización literaria» que Goldsvorti identifica —y que Dix extiende al análisis del balcanismo como patrón discursivo persistente— opera exactamente de la misma manera en los textos de Croly y Scott: tanto Serbia como España son vaciadas de contenido histórico y cultural específico para ser «rellenadas desde fuera» con las formas, los valores y las ansiedades propias de la cultura dominante. El «estatus de transición» que Todorova describe —la imagen de los Balcanes como cruce de caminos que necesita inserción exterior para progresar— encuentra su equivalente romántico en la España de Scott, que solo puede redimirse gracias a la intervención británica, y en la Serbia de Croly, cuya grandeza es la del mundo premoderno que la civilización está destinada a superar (Dix, 2015).

Finalmente, y desde una perspectiva más amplia, el caso de Karađorđe y don Rodrigo ilustra de manera ejemplar el mecanismo general de lo que podríamos llamar la «mitificación del otro»: el proceso mediante el cual una cultura dominante transforma las figuras heroicas ajenas en mitos propios, adaptándolas a sus necesidades ideológicas y literarias. En este proceso, el héroe ajeno pierde inevitablemente algo de su especificidad histórica y cultural: Karađorđe se convierte en un «noble salvaje» rousseauniano; don Rodrigo, en un símbolo del progreso histórico, pero gana en cambio la capacidad de hablar a un público más amplio y de funcionar como materia prima para reflexiones sobre la identidad, el poder y la historia que trascienden las fronteras del caso particular. La heroicidad hispánica y balcánica, procesada por el Romanticismo británico, se convierte así en un espejo en el que la cultura hegemónica se contempla a sí misma.

Bibliografía

Adamovsky, E. (2006). Euro-Orientalism and the Making of the Concept of Eastern Europe in France, 1810–1880. *The Journal of Modern History*, *77*(3), 591–628.

Brown, I. G. (2020). *Frolics in the Face of Europe: Sir Walter Scott, Continental Travel and the Tradition of the Grand Tour*. Fonthill.

Buceta, E. (1923). El entusiasmo por España en algunos románticos ingleses. *Revista de Filología Española*, *10*(1), 1–25.

Buceta, E. (1924). Traducciones inglesas de romances en el primer tercio del siglo XIX: notas acerca de la difusión del hispanismo en la Gran Bretaña y en los Estados Unidos. *Revue Hispanique*, *62,* 459–555.

Croly, G. (1830). Czerni George. En *The Poetical Works of Rev. George Croly* (Vol. 1, pp. 166–176). H. Colburn & R. Bentley.

Dix, H. (2015). On Balkanism and Orientalism: undifferentiated patterns of perception in literary and critical representations of Eastern Europe. *Textual Practice*, *29*(5), 973–991.

Drayson, E. (2007). Romanticism and Renewal. En E. Drayson, *The King and the Whore: King Rodrigo and La Cava* (pp. 87–118). Palgrave Macmillan.

Goldsvorti, V. (2005). *Izmišljanje Ruritanije: Imperijalizam mašte.* Beograd: Geopoetika. (Obra original publicada en 1998).

Kostić, V. (2014). *Britanija i Srbija: kontakti, veze i odnosi 1700–1860*. Beograd: Arhipelag.

Lockhart, J. G. (1823). *Ancient Spanish Ballads*, Historical and Romantic. William Blackwood.

Lockhart, J. G. (1827). Translations from the Servian Minstrelsy: to which are added some Specimens of Anglo-Norman Romances. *The Quarterly Review*, *35,* 66–86.

Nikolic, J. (2007). En torno al romancero español y la poesía oral serbia en la traducción e interpretación de John Bowring. En B. Mariscal, M. T. Miaja de la Peña (Eds.), *Actas del XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas Las dos orillas* (pp. 561–572). Monterrey, México: Asociación Internacional de Hispanistas.

Nikolić, J. P. (2023). *Kulturni model nacije i prevođenje narodne poezije: španske i srpske narodne pesme u britanskom romantizmu* (tesis doctoral inédita). Universidad de Belgrado, Facultad de Filología.

Saglia, D. (2000). *Poetic Castles in Spain: British Romanticism and Figurations of Iberia*. Rodopi.

Saglia, D. (2009). Translating Romances, Writing Spain: John Gibson Lockhart's Ancient Spanish Ballads. *La Questione Romantica: Ballads and Narrative Poetry*. https://site.unibo.it/cisr/it/la-questione-romantica/translating-romances-writing-spain-john-gibson-lockhart-s-ancient-spanish-ballads

Scott, W. (1811). *The Vision of Don Roderick: A Poem*. James Ballantyne.

Wright, R. (1991). *The "Rey Rodrigo" Ballads*. En R. Wright, Spanish Ballads (pp. 18–23). Grant and Cutler.

Костић, В. (1992). Карађорђе у енглеским изворима прве половине XIX века. *Анали Филолошког факултета*, *19,* 489–496.

[Kostić, V. (1992). Karađorđe u engleskim izvorima prve polovine XIX veka. *Anali Filološkog fakulteta*, *19,* 489–496]

Момчиловић, Б. (1976). Једна енглеска песма о Карађорђу. *Зборник за славистику*, *10,* 128–132.

[Momčilović, B. (1976). Jedna engleska pesma o Karađorđu. *Zbornik za slavistiku*, *10,* 128–132]

Момчиловић, Б. (1990). *Из историје југословенско-британских културних веза од 1650. године до II светског рата*. Нови Сад: Универзитет у Новом Саду.

[Momčilović, B. (1990). *Iz istorije jugoslovensko-britanskih kulturnih veza od 1650. godine do II svetskog rata*. Novi Sad: Univerzitet u Novom Sadu.

Fuentes

Byron, G. G. (1973–1994). *Byron's Letters and Journals* (L. A. Marchand, Ed.; 13 vols.). Londres: J. Murray.

Croly, G. (1817). Czerni George. Original Poetry. *The Literary Gazette, and Journal of Belles Lettres, Arts, Politics, &c.*, *38,* 233.

Croly, G. (1820). *The Angel of the World; an Arabian Tale. Sebastian; a Spanish Tale: with Other Poems*. Londres: John Warren.
Croly, G. (1830). *The Poetical Works of Rev. George Croly* (2 vols.). Londres: H. Colburn and R. Bentley.
Lockhart, J. G. (1900). *Ancient Spanish Ballads, Historical and Romantic*. Nueva York: G. P. Putnam & Son.
Scott, W. (1809). Chronicle of the Cid. *The Quarterly Review*, *1*(1), 134–153.
Scott, W. (1841). *The Poetical Works of Sir Walter Scott, Bart*. Edimburgo.

Jasmina P. Nikolić

Summary

FOREIGN HEROES, NATIVE MYTHS: KARAĐORĐE AND DON RODRIGO IN THE BRITISH ROMANTIC IMAGINATION

This article examines the comparative analysis of heroic figures from Spanish and Serbian national traditions that were reinterpreted and appropriated by British Romanticism for its own literary and ideological purposes: Karađorđe, the leader of the First Serbian Uprising (1804–1813), as portrayed in George Croly's ballad *Czerni George* (1817, 1830); Don Rodrigo, the last Visigoth king whose defeat at the hands of the Moors in 711 opened the history of the Reconquista, as recreated by Walter Scott in his poem *The Vision of Don Roderick* (1811); and Sebastián, the protagonist of Croly's eponymous poem (1820), whose analysis reveals the mechanism of "double marginalization" that structures the author's treatment of peripheral heroes. The analysis draws on a comparative and interdisciplinary approach combining literary criticism with the theoretical frameworks of orientalism, balkanism, and postcolonial theory. The article examines how British writers construct cultural models of peripheral nations through the representation of their heroes, and how Hispanic and Balkan heroism becomes raw material for projections of national identity and British imperial discourse. The results of the analysis demonstrate that all three figures share a common structural function in the British Romantic imaginary, despite originating from historically and culturally very different contexts. The peripheral hero is always a primitive hero: his greatness is inseparable from his savagery and from his distance from the modernity embodied by British culture. The mechanism of "double marginalization", by which the peripheral hero begins as an active agent but is subsequently eclipsed by British intervention and returned to a passive sphere, operates in an identical manner in all three cases. Finally, the structural parallelism between the Iberian and Balkan peninsulas as geopolitical peripheries in British Romantic discourse is neither accidental nor anecdotal: it corresponds to a specific cultural and geopolitical configuration in which both territories are defined as theaters of the eternal conflict between East and West, objects of the

British imperial gaze. The article concludes that the foreign hero does not primarily serve to illuminate the culture that produced him, but above all to project and reinforce the dominant culture's image of itself, which appropriates and recreates him according to its own ideological needs.

Key words:
romantic heroes, Karađorđe, Don Rodrigo, cultural appropriation, British Romanticism, comparatism, orientalism, balkanism

Јасмина П. Николић

Сажетак

ТУЂИ ЈУНАЦИ, СОПСТВЕНИ МИТОВИ: КАРАЂОРЂЕ И ДОН РОДРИГО У БРИТАНСКОЈ РОМАНТИЧАРСКОЈ ИМАГИНАЦИЈИ

Овај рад бави се компаративном анализом херојских фигура из шпанске и српске националне традиције које је британски романтизам реинтерпретирао и присвојио за сопствене књижевне и идеолошке сврхе: Карађорђа, вође Првог српског устанка (1804–1813), приказаног у балади *Czerni George* (1817, 1830) Џорџа Кролија; дон Родрига, последњег визиготског краља чији пораз пред Маварима 711. године отвара историју Реконкисте, каквим га представља Волтер Скот у поеми *Визија дон Родрига* (1811); и Себастијана, протагонисте истоимене Кролијеве поеме (1820), чија анализа открива механизам „двоструке маргинализације" који структурира ауторово третирање периферних јунака. Анализа се ослања на компаратистички и интердисциплинарни приступ који комбинује књижевну критику с теоријским оквирима оријентализма, балканизма и постколонијалне теорије. Рад истражује на који начин британски писци граде културне моделе периферних нација кроз представљање њихових јунака, и како хиспанско и балканско јунаштво постаје сировина за пројекције националног идентитета и британског империјалног дискурса. Резултати анализе показују да све три фигуре деле заједничку структурну функцију у британском романтичарском имагинаријуму, упркос томе што потичу из историјски и културно веома различитих контекста. Јунак периферије увек је примитиван јунак: његова величина неодвојива је од његовог дивљаштва и од дистанце према модерности коју оличава британска култура. Механизам „двоструке маргинализације", којим јунак периферије почиње као активни агенс али бива потиснут британском интервенцијом и враћен у пасивну сферу, делује на идентичан начин у сва три случаја. Коначно, паралелизам између Иберијског и Балканског полуострва као геополитичких периферија у британском романтичарском дискурсу није случајан ни анегдотски: одговара специфичној културној и геополитичкој конфигурацији у којој оба подручја бивају дефинисана као призоришта вечног сукоба између Истока и Запада, објекти британског империјалног погледа.

Рад закључује да страни јунак не служи примарно да осветли културу која га је изнедрила, већ пре свега да пројектује и ојача слику доминантне културе о самој себи, која га присваја и реинтерпретира према сопственим идеолошким потребама.

Кључне речи:
романтични хероји, Карађорђе, дон Родриго, културно присвајање, британски романтизам, компаратистика, оријентализам, балканизам

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)*

CC BY SA

* Universidad Nebrija
Facultad de Lenguas y Educación
C. de Asura, 90, Hortaleza
28043 Madrid, España
ipalibrk@nebrija.es

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 carnavalescos. 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 textos[3]. 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» (Chihaia 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 el 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 categoría[5]. 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 humana[6]. 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 irremediablemente 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 Balcanes[7]. 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 toreo, 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 emocional[8].

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 secreto[9].

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 muerte[10]. 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 Thamar 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: «Procuro 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 efébica 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 impermisible.

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 litertura 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-existenciario 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 *Циганski 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, десакрализована 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 фестивног, 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 архитекстуалну поставку. Резултати овог истраживања указују на то да архитекст 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, архитекст, естетика рецепције, Емир Кустурица, Федерико Гарсија Лорка, поезија, филм

https://doi.org/10.18485/analiff.2026.38.ns_hw.6
821.134.2.09 Гарсија Лорка Ф.

Federico García Lorca y Mariana Pineda: heroicidad mítica y universal

Ana Z. Huber*
Universidad de Belgrado, Facultad de Filología, Departamento de Estudios Ibéricos
https://orcid.org/0000-0002-7053-7490

Palabras clave:
Federico García Lorca,
Mariana Pineda,
Guerra Civil española,
mito,
heroicidad

Resumen

Federico García Lorca, poeta y dramaturgo español de la famosa *Generación del 1927*, se ha convertido en una de las figuras míticas de la lucha liberal y antifascista durante la Guerra Civil española. Hay varias razones por las cuales esto ha ocurrido: sus posiciones abiertamente liberales, sus obras de carácter progresista, su homosexualidad que hoy en día simboliza la oposición a las ideas conservadoras y, finalmente, su temprana muerte en los primeros días tras el estallido de la guerra. El proceso de mitificación de su vida, sobre todo en los países con herencia antifascista, coincide, sorprendentemente, con la trama de una de sus obras dramáticas, *Mariana Pineda*, de 1927. En este trabajo analizaremos la imagen de la heroína granadina del siglo XIX en dicha obra y su relación con la época de García Lorca, que es, efectivamente, el elemento de mayor valor artístico en el drama. Además, nos centraremos en las similitudes que se pueden detectar entre los destinos de la Mariana real, de su versión literaria y del mismo autor García Lorca. Es significativo que García Lorca haya contextualizado a Mariana Pineda como un símbolo universal de la resistencia, y que luego, tras su muerte en 1936, él mismo haya conseguido la fama de un héroe universal. Teniendo en cuenta la biografía de Federico García Lorca y el texto del drama *Mariana Pineda*, intentaremos observar y explicar los paralelos en los destinos de dos figuras reales que han llegado a ser símbolos de la heroicidad. *(примљено: 10. маја 2026; прихваћено: 28. јуна 2026)*

CC BY SA

* Filološki fakultet
Katedra za iberijske studije
Studentski trg 3
11000 Beograd, Srbija
ana.huber@fil.bg.ac.rs

1. Introducción

El concepto de la *heroicidad* se remonta a la Edad Antigua, época de los mitos y tragedias clásicas, que se fueron convirtiendo en una herencia cultural universal. Las representaciones artísticas de los personajes de héroes se han estudiado en muchas ocasiones, a pesar de que los criterios de definir a un héroe variaron con el transcurso histórico. Existe una vasta producción de obras literarias hispánicas que versan sobre figuras heroicas. Las raíces de la literatura castellana radican en el *Cantar del mío Cid* y *Poema de Fernán González*, luego se generan múltiples novelas de género caballeresco, con caballeros andantes como héroes supremos, para llegar al retrato de un héroe romántico, como en las obras de Duque de Rivas, del siglo XIX.

Precisamente la escritura sobre las guerras del siglo XIX[1] causó la transformación del estereotipo de la mujer como «ángel del hogar» en la imagen de la mujer como heroína o víctima en términos políticos (Miralles García, 2010: 35). Como escribió Clara Campoamor[2] (Kampoamor, 2025: 58), hay algo extraordinario en la mujer que, en tiempos peligrosos para la patria, abandona sus tareas habituales para asumir otras, más peligrosas y ajenas a su vida cotidiana. Fuentes y Garí (2015) explican que, en las luchas entre conservadores y liberales en el siglo XIX, había tropas de «amazonas liberales» que defendían la ideología liberal junto a los soldados masculinos. Una de ellas fue la famosa granadina Mariana Pineda (1804–1831). A partir de 1823, «las mujeres formaron parte del entramado civil que dio apoyo a las conspiraciones militares, tanto por razones familiares (hermanos, maridos o padres implicados en la lucha) como por razones ideológicas» (Sánchez, 2018: 61). Se trata de un período histórico en que las mujeres empezaron a formar parte de la sociedad, no solo por sus tareas domésticas, sino por sus actividades políticas. García Lorca asumió la imagen de una «mujer nueva» en sus dramas y empezó a asociar el aspecto femenino con la calle y no solamente con el hogar (Johnson, 2008: 254).

La obra dramática *Mariana Pineda* (1927)[3] del poeta granadino Federico García Lorca trata de la muerte de la liberal granadina en 1831, cuyos actos quedaron recordados en la memoria colectiva del pueblo español. Ella fue ahorcada por participar en una conspiración contra el rey absolutista Fernando VII. A Fernando VII le molestaba «el incremento de la clase burguesa que aspiraba equipararse con la nobleza» (Garrido Curiel, 2015: 15). Mariana Pineda pertenecía a esa clase que intentaba liberar el país del pasado tradicional y legendario y abrir el camino hacia el desarrollo y la libertad (Abeljan, 2008: 357).

En este trabajo, nos interesa particularmente el concepto del héroe romántico, cuya característica principal es «el martirio de la libertad», que se relaciona con el

---

1 Nos referimos a la Guerra de la Independencia española (1808–1814), sexenio absolutista (1814–1820) de Fernando VII, trienio liberal (1820–1823) y a la segunda restauración del absolutismo de Fernando VII (1823–1833), conocida como Década ominosa, cuando culminan los conflictos entre conservadores y liberales.

2 Abogada y política española. Nació en 1888 y murió en 1972 en exilio en Suiza. Es conocida como una de las pioneras del feminismo español, especialmente por su lucha por el derecho al voto femenino en la Constitución de 1931.

3 García Lorca escribió la obra entre 1923 y 1925 y la estrenó en Barcelona el 25 de junio de 1927 (Zardoya, 1968: 471).

mito del proceso de construcción del estado liberal y de la nación moderna en el siglo XIX (Sánchez, 2018: 45). El mismo «mito» resucita en los años 30 del siglo XX, momento en el que García Lorca estuvo en la cumbre de su creatividad y cuando su drama *Mariana Pineda* se hizo muy popular. Durante la Segunda República española (1931–1939), la heroína y la obra formaban parte de una simbología estatal, mientras que en 1936 se convirtieron en materia prohibida (Montoro Araque, 2017: 41).

2. La figura literaria de un héroe

¿Cuáles son los rasgos imprescindibles para que un personaje literario se considere un héroe? Zdenko Lešić (2001: 324) afirma que un héroe no es solo el protagonista de la trama, sino también la encarnación de las ideas de la obra, o incluso el reflejo de aspiraciones y contradicciones de una época, una nación o una cultura. Zlatko Grušanović (2021: 373–374) define un héroe como una proyección del idealismo social, sistema de valores o de una necesidad social. El mismo autor (Grušanović, 2021) explica la evolución del héroe a través de las épocas. Según él, un héroe medieval poseía valores como fuerza y belleza, pero no le interesaba el poder. Luego, los héroes de romances medievales propagaron la libertad como ideal supremo. Aunque Mariana es una heroína del siglo XIX, dispone de ambos grupos de características.

Northrop Frye (2000: 45–46) clasifica los héroes de la literatura europea según las tendencias dominantes de diferentes períodos y destaca a un tipo que podríamos relacionar con la protagonista de García Lorca. Es el tipo heroico superior a otras personas, pero no a sus circunstancias, por lo que los demás lo perciben como moralmente ejemplar, parecido a los dioses, pero mortal, y por todo eso, merece ser aún más admirado. Jean Divignaud (Divinjo, 1978: 431) subraya que un héroe trágico (y Mariana lo es, como ya veremos), a pesar de ser una persona de carne y hueso, subordina su comportamiento a requisitos elevados inevitables, procedentes de un carácter eterno, que no se puede desarraigar de dicho personaje dramático.

Raquel Sánchez (2018: 45) define al héroe como «un reflejo de los anhelos de la sociedad en la que nace». Los anhelos eran muy parecidos en el siglo XIX, al morir Mariana Pineda, y a principios de la década de los 30, cuando se iba constituyendo la Segunda República Española. En el siglo XIX, la «nueva sociedad burguesa no aceptaba ya que los espejos en los que mirarse fueran gentes cuyos privilegios de nacimiento les habían otorgado un papel significativo en épocas anteriores» (Sánchez, 2018: 46), sino que imponía la subjetividad individual y el valor personal como criterios clave. La misma autora (Sánchez, 2018: 47) explica que «es la sociedad la que hace al héroe: son los miembros de una comunidad política los que crean y recrean su imagen, reconocen en él los valores a los que todos deben aspirar, le convierten en el portador de una causa». Aquí ha de subrayarse el concepto de «comunidad política» como núcleo de las relaciones sociales. La comunidad se siente unida por la fuerza del héroe y lo percibe como una fuente de inspiración para un cambio o progreso (Grušanović, 2021: 384).

Otros rasgos que debe poseer un héroe son: carácter trágico, el rechazo al mundo cotidiano, que no le entiende, es superior al resto de sus congéneres, y, sobre todo, «expresa un problema existencial que puede plantearse en términos políticos, artísticos, sociales o puramente personales» (Sánchez, 2018: 48). Además, dispone de cualidades personales como ausencia de egoísmo, altruismo, solidaridad, inteligencia, independencia, orgullo, disposición a sacrificarse por otro etc. (Díaz de Sabatés/Sabatés, 2021: 65). Hugo Bauzá (2007: 34) describe una categoría de héroes como simples mortales que tuvieron existencia histórica y que, tras su muerte, fueron elevados a categoría de héroes. Es el caso de la protagonista lorquiana Mariana Pineda.

3. Mariana Pineda y su transformación en una heroína universal

Mariana Pineda nació en 1804 en Granada. Tras la muerte de su padre, pasó la infancia en casas de familiares que habían sido designados como sus tutores. Recibió una educación muy limitada. A los quince años, Mariana se casó con un militar de ideas liberales, pero apenas tres años después quedó viuda con dos hijos. Hacia 1824, inició una relación con otro joven liberal, cuya identidad no ha sido establecida con certeza. Lo único seguro es que aquel joven inspiró a Federico García Lorca para crear el personaje de Pedro Sotomayor. Debido a su nueva relación, Mariana ayudó a los liberales en actividades conspirativas, e incluso les proporcionó pasaportes falsos. Ese episodio también se menciona en el drama de García Lorca. En 1831 fue detenida por participar en la bordadura de una bandera con símbolos liberales[4]. El jefe de policía, Ramón Pedrosa, intentó chantajear a Mariana para que revelara los nombres de los liberales con quienes colaboraba, a cambio de su libertad. Como se negó a traicionar a sus compañeros, fue encarcelada en el Monasterio de Santa María Egipcíaca, donde esperó la ejecución de pena de muerte. El 26 de mayo de 1831, Mariana fue ahorcada. El expediente del juicio contra Mariana Pineda desapareció de la Jefatura de Policía de Granada, lo que incrementó aún más el interés por su destino (Zardoya, 1968: 476)[5].

En 1927 Federico García Lorca concluyó el drama *Mariana Pineda* para dar homenaje a su compatriota en un nuevo contexto socio-político, cuando el pueblo español, como escribe Arturo Barea (2018: 47), anhelaba la caída de la monarquía absoluta y el establecimiento del republicanismo. Por lo tanto, García Lorca acertó el momento histórico idóneo para revivir una vez más a Mariana Pineda como símbolo de lucha liberal, femenina y popular. En los años posteriores a la Guerra de la Independencia española, tres colectivos configuraron el héroe de la libertad: el pueblo, las mujeres y los exiliados (Sánchez, 2018: 50–51). Lo mismo

4 Algunos investigadores sugieren que otras mujeres, amigas de Mariana, bordaron la bandera y no ella (Martínez Cuitiño, 2003). García Lorca modifica ese detalle y pone la bandera en las manos de su protagonista, por lo que ella fue detenida. De tal manera se logra un efecto catártico y el enfoque se traslada a la culpa de Mariana y a la traición de Pedro, que se va a Inglaterra sin Mariana después de que ella cayera presa (Huber, 2023: 327).

5 Los datos biográficos se presentan a base de siguientes fuentes: Fuentes y Garí (2015), Martínez Cuitiño (2003) y Zardoya (1968).

ocurrió durante la Guerra Civil española. Aguilera Sastre (2002: 143) describe el establecimiento del republicanismo con las siguientes palabras: «la dictadura y la monarquía habían quedado atrás, relegadas a un pasado de infausto recuerdo, de frustraciones y componendas alejadas de los verdaderos intereses del país, y la República emergía como un río de savia joven capaz de alimentar las expectativas de quienes se proponían la creación de una nueva España, dinámica y progresista». Precisamente en mayo de 1931, un mes después de la proclamación de la República, se celebró grandiosamente el centenario de la muerte de Mariana Pineda. Aguilera Sastre (2002: 147) confirma que se trata de un hecho que reforzó «la identificación de los términos de Libertad y República». Así se estableció la relación estrecha entre la figura mítica de Mariana Pineda y los ideales de la Segunda República española. Federico García Lorca también asistió a la celebración del centenario, acompañado de ministros y diputados (Aguilera Sastre, 2002: 154).

Dos iconos del feminismo hispánico, Gertrudis Gómez de Avellaneda y Clara Campoamor, tomaron a Mariana Pineda como un ejemplo de la lucha femenina extraordinaria. Gómez de Avellaneda (2008: 295) describió a la liberal granadina como «infortunada víctima de su amor a la libertad». Clara Campoamor (1931: 7) reconoce en su artículo el paralelismo entre dos épocas: «¿cuál fue el crimen de Mariana de Pineda? Era constitucionalista, era liberal. [...] A un régimen que vive al margen de la ley, no se le ocurre en su ceguera sino exterminar a aquellos elementos más puros, más firmes, más serenos y esforzados, que con su heroísmo y su fe son la amenaza positiva, y a plazo más o menos largo, la espada justiciera de la opresión. Y Marianita de Pineda era uno de esos elementos». En un diálogo imaginario con Mariana, Campoamor (1931: 7) declara: «Y contigo [ha triunfado] el porvenir de la intervención de la mujer en la actividad pública, porque en un solo mes ha hecho más la República española por la dignificación y personalidad de la mujer que la monarquía en veinte siglos de desconocimiento y negación contumaz de España. Sólo hoy creemos que la libertad que tú anunciaste horas antes de tu muerte puede llegar a España, y en su espera te invocamos hoy».

Jean Divignaud (Divinjo, 1978: 45) elabora el concepto de la «conciencia prometeica» de un dramaturgo, teniendo en cuenta la conciencia sobre el poder que una obra dramática puede desempeñar en un contexto real. Este autor afirma que García Lorca es uno de los dramaturgos que no tenían esa conciencia desarrollada, puesto que sus personajes se esconden detrás de su poeticidad (Divinjo, 1978: 783) y siempre acaban cerrados y descontentos (Divinjo, 1978: 45–46). Sin embargo, se puede debatir sobre la fuerza y el impacto que tuvo esta obra en los años 30, a pesar de la posible falta de «conciencia prometeica» de García Lorca. El mismo García Lorca dijo sobre dicho drama: «el interés de mi drama está en el carácter que yo quiero construir y en la anécdota que no tiene nada que ver con lo histórico, porque me lo he inventado yo» (*apud* Martínez Cuitiño, 2003: 23). Fue inspirado por la mitificación que el pueblo español ya había hecho con el destino de Mariana Pineda a través de múltiples romances, pinturas y el monumento emblemático levantado en Granada en 1873 (Martínez Cuitiño, 2003: 19, 24, 31).

En efecto, de niño escuchaba canciones sobre la valiente hazaña de su conciudadana y contemplaba su monumento, por lo que consideraba que debía corresponderle por su combatividad y guardarla del olvido (Gibson, 1998: 350; Domínguez Hermida, 2011: 94–95; Inglada, 2017: 18, 233, 239). Presenta el destino de Mariana visto a través de los ojos de un niño, es decir, de su «yo» pasado (Martínez Cuitiño, 2003: 31). Asimismo, García Lorca utiliza poéticamente elementos realistas, como los hijos de Mariana que cantan el romance sobre su muerte, para subrayar que su sacrificio es significativo para la libertad de todas las generaciones futuras (Martínez Cuitiño, 2003: 50). Concha Zardoya (1968: 480) destaca que «una canción, pues, abre y acaba la tragedia y, en este aspecto, Mariana Pineda es la escenificación de un romance infantil».

Teniendo en cuenta tales fuentes de inspiración, la heroína lorquiana representa «la reelaboración literaria de la versión intrahistórica y popular del personaje histórico» (Domínguez Hermida, 2011: 95). Jovita Bobes Naves (1994: 45) afirma que el procedimiento de poetización de García Lorca se puede caracterizar como «literaturización o mitificación del hecho ocurrido en épocas anteriores» y «un proceso de mitologización casi inmediato de los hechos históricos». La fuerza mítica de Mariana Pineda resurge, precisamente, durante el período de la Segunda República española, por su muerte martirial en la lucha por el orden liberal.

Mercedes Montoro Araque (2017: 40) hace hincapié en que el monumento mencionado «representa a una Mariana de aires neoclásicos y **a la usanza republicana**[6], vestida con una túnica hasta los pies y sayón, pelo suelto y con la mano derecha apoyada sobre un plinto revestido por una bandera entre cuyos pliegues se lee PATRIA/LEY/LIBERTAD[7], mientras que la mano izquierda se inclina hacia una cruz que, desde el cuello, le cae hasta el pecho». El 1836 es el año que representa un momento crucial en la recreación del mito de Mariana, dado que se publicaron dos obras importantes: el poema *Mariana o el último día de la Hermosa de Granada. Epicedio* por R. de R. V[8]., y *Doña Mariana Pineda: narración de su vida, de la causa criminal en la que fue condenada al último suplicio y descripción de su ajusticiamiento* de José de la Peña y Aguayo[9], su biografía con muchos detalles que conmovieron a los lectores (Garrido Curiel, 2015: 50; Montoro Araque, 2017: 41). A partir de ello, empezaron a escribirse y cantarse letrillas y romances sobre su heroicidad por toda España, incluidas las que escuchaba García Lorca de niño.

En *Mariana Pineda*, el prólogo de la obra se sitúa en el año 1850, casi veinte años después de la muerte de la protagonista. Un coro de niños canta la canción popular sobre el heroísmo de la famosa granadina[10]. Al final de la obra, cuando ya es

---

6 La negrita es nuestra.

7 Es interesante que la bandera de los liberales del siglo XIX tuviera los mismos colores que la bandera de la Segunda República española: rojo, amarillo y morado (Cruz-Fernández, 2014: 249).

8 No es conocido el nombre completo del autor.

9 Fue un abogado y político. Fue el defensor legal de Mariana Pineda durante el proceso judicial y también su amante y padre de su hija Luisa.

10 «Oh! Qué día tan triste en Granada / que a las piedras hacía llorar / al ver que Marianita se muere / en cadalso por no declarar. / Marianita, sentada en su cuarto, / no paraba de considerar: / "Si Pedrosa me viera bordando /

conocido el desenlace, se repite la canción y se subraya que el sacrificio de Mariana sigue recordado entre el pueblo español. En cuanto a la repetición del romance cantado por los niños, se puede decir que se trata del uso de la técnica de *mise en abyme*. Se trata del procedimiento literario mencionado por primera vez por André Gide en 1893, quien se refiere a este concepto heráldico para describir e interpretar «any aspect enclosed within a work that shows a similarity with the work that contains it»[11] (Dällenbach, 1977: 8). En la mayoría de los casos, se presenta como una «obra dentro de la obra», y en el caso del drama *Mariana Pineda*, la presencia del romance popular simboliza la inmortalidad de Mariana en la memoria colectiva (Huber, 2024: 16). La heroicidad de Mariana se acentúa, especialmente, en la tercera estrofa, donde su destino se compara con un lirio cortado, cuya alma sobrevivió a pesar de todo.

Las escenas más emblemáticas de la obra son los diálogos entre Mariana y el jefe de policía, Pedrosa, quien intenta aprovecharse de su posición y forzar a Mariana a delatar a sus compañeros. Le promete que le va a liberar si confiesa para quién está bordando la bandera y la intenta violar. A pesar de todo, Mariana se queda firme y persistente y muestra el coraje de una verdadera heroína:

¡Eso nunca! ¡Primero doy mi sangre!
Que me cuesta dolor, pero con honra.
¡Salga de aquí!
[...]
¡Aunque en mi corazón clavaran vidrios
no hablaría! (García Lorca, 2003: 271, 273)

Tras esta situación, Pedrosa se da cuenta de que Mariana de verdad conspira con los liberales y, como lo rechazó, decide detenerla y condenarla a muerte. Aquí es importante subrayar el concepto barroco de honra, que seguía vivo en la sociedad española. Como mujer de raíces nobles, Mariana quiere proteger su honra, es decir, su reputación pública, igual que su honor, en sentido de la dignidad interior, humana.

Las novicias en el Monasterio de Santa María Egipcíaca, donde Mariana pasa sus últimos días antes de la ejecución, notan su valentía: «¡Qué mujer tan valiente! Cuando ayer / vinieron a leerle la sentencia / de muerte, no ocultó / su sonrisa» (García Lorca, 2003: 278). La observan con respeto y admiración y les da pena su triste destino. En su última conversación con Pedrosa antes de ser ejecutada, Mariana repite su resolución y no delata a nadie:

No diré nada, como usted quería,
a pesar de tener un corazón

la bandera de la libertad." / Como lirio cortaron el lirio / Como rosa cortaron la flor / Como lirio cortaron el lirio / Mas hermosa su alma quedó. / ¡Oh! Que día tan triste en Granada / Que a las piedras hacía llorar» (García Lorca, 2003: 133–136).

11 «cualquier aspecto incluido en una obra que refleje similitudes con la propia obra que lo contiene». La traducción es nuestra, salvo que se indique diferente.

en el que ya no caben más heridas.
Fuerte y sorda seré a vuestros halagos.
Antes me daban miedo sus pupilas.
Ahora le estoy mirando cara a cara,
y puedo con sus ojos que vigilan
el sitio donde guardo este secreto,
que por nada del mundo contaría.
¡Soy valiente, Pedrosa, soy valiente! (García Lorca, 2003: 299–300)

Luego, cuando la visita Fernando, su joven pretendiente, al que no corresponde su amor, Mariana le pregunta cuándo va a venir Pedro a salvarla y no puede creer que él se haya fugado a Inglaterra sin ella. Mariana se queda pasmada y, a pesar de amarlo, confiesa que la relación con Pedro fue un error:

¿Por qué me lo dijiste? Yo bien que lo sabía;
pero nunca lo quise decir a mi esperanza.
Ahora ya no me importa. Mi esperanza lo ha oído
y se ha muerto mirando los ojos de mi Pedro.
Yo bordé la bandera por él. Yo he conspirado
para vivir y amar su pensamiento propio.
Más que a mis propios hijos y a mí misma le quise.
¿Amas la Libertad más que a tu Marianita?
¡Pues yo seré la misma Libertad que tú adoras! (García Lorca, 2003: 315–316)

Paul McDermid (2007: 35–36) explica la intención literaria de García Lorca:

It is a highly focused poetic vision of a woman who transmutes her material desires into a spiritual Love for all humanity. Mariana frees her soul from her physical self and, ascending through virtuous martyrdom to the ranks of the saints, becomes patron to all those who sacrifice themselves for love[12].

Efectivamente, la comparación con los martirios de los santos y el concepto del sacrificio mitifican a Mariana Pineda como una heroína española y universal.

Montoro Araque (2017: 33) compara a Mariana Pineda de Granada con otra figura emblemática del mismo nombre: Marianne de la famosa pintura *Le 28 juillet 1830. La Liberté guidant le peuple* (*La Libertad guiando al pueblo*, 1830), de Eugène Delacroix. Las dos simbolizan el anhelo por la libertad en sus países al mismo tiempo. Las dos llegan a ser un «nuevo mito», o sea, «una versión femenina del mito prometeico» (Montoro Araque, 2017: 34). Sánchez (2018: 61) afirma que el pueblo

12 «se trata de una visión poética profundamente elaborada de una mujer que transforma sus deseos materiales en un Amor espiritual hacia toda la humanidad. Mariana libera su alma de las ataduras de lo físico y, elevándose mediante un martirio virtuoso hasta la esfera de los santos, se erige en modelo para todos aquellos que se sacrifican por amor».

español aceptó a Mariana Pineda como una heroína por su conducta parcialmente masculinizada: por su compromiso político y por su libertad, en cuanto a la relación extramatrimonial. Existen trabajos que analizan el personaje lorquiano de Mariana Pineda en comparación con una de las tragedias clásicas más famosas, *Ifigenia en Áulide* de Eurípides (Orringer, 2000: 95). Orringer (2000: 95) afirma que «ni el martirio de la heroína antigua ni el de la moderna surgen desembarazados de consideraciones circunstanciales. Reacciona lfigenia con *amor fati*; Mariana, con sumisión a su amor. En conclusión, al escribir Mariana Pineda, Federico García Lorca ha modernizado *Ifigenia en Áulide* de Eurípides, embelleciéndola con elementos sicológicos, temporales y costumbristas que la convierten en una lírica obra andaluza».

Hortensia González y María Virginia Darchez de Carrasco (2005: 30) presentan el esquema de la situación trágica en esta obra. Según ellas, primero surge el conflicto, entonces el personaje que cree en la libertad asume plenamente su responsabilidad, luego se entrega al destino y finalmente termina en destrucción. Por lo tanto, Mariana se esfuerza en ayudar a su querido y salvarlo del peligro, pero ese esfuerzo se convierte en la causa de su muerte, a pesar de su inocencia. García Lorca fundió en el destino de Mariana el vitalismo y la concepción trágica de la existencia femenina (Fernández Hoyos, 2008: 163). El sacrificio por amor y libertad sitúan a Mariana Pineda en el panteón de las heroínas trágicas de la literatura mundial.

4. La mitificación de García Lorca y el paralelismo con su heroína

Federico García Lorca era un ferviente partidario de la Segunda República española, por lo que antes del estallido de la Guerra Civil participaba frecuentemente en actos republicanos y antifascistas. En vísperas de las elecciones de 1936, apoyó públicamente la creación de la coalición Frente Popular y fue miembro de la Alianza de Intelectuales Antifascistas, junto con otros artistas y pensadores renombrados.

Tras los primeros asesinatos políticos en el verano de 1936, García Lorca decidió abandonar Madrid y regresar a su tierra natal. Poco después, Granada fue ocupada por las fuerzas sublevadas. El 16 de agosto fue detenido bajo la sospecha de haber ayudado a esconderse a un comunista. El 18 de agosto, el poeta fue fusilado en circunstancias nunca esclarecidas en el pueblo de Víznar, convirtiéndose en una de las primeras y más célebres víctimas del régimen franquista. La muerte martirial influyó profundamente en su posterior popularidad, tanto en España como en el extranjero, especialmente en la República Federativa Socialista de Yugoslavia y otros países de orientación izquierdista.

Igual que su autor, Mariana Pineda anhela que se establezca un nuevo orden social. Su motivo principal es poder vivir en paz con su amado Pedro Sotomayor. Mientras Pedro es perseguido por las autoridades por su ideología liberal, ellos dos no pueden ser felices. Su lucha por la libertad está, en realidad, motivada por razones profundamente personales, lo que poetiza su figura en relación con la

realidad extraliteraria y la acerca a la concepción unamuniana de intrahistoria[13]. Ella se atreve a todo por amor y se transforma en una mujer combatiente, aunque es consciente de que las relaciones con liberales le van a causar molestias. Mientras habla con Fernando, Mariana dice: «Como dicen por Granada, ¡soy una loca mujer!» (García Lorca, 2003: 182). Los conservadores hablan mal de Mariana, pero gracias al prólogo del drama lorquiano, el público ya sabe que Mariana va a convertirse en una heroína nacional.

Pedro Sotomayor se encuadra perfectamente en el concepto lorquiano de personajes masculinos «inaccesibles», mientras que la muerte de Mariana es el reflejo del «final trágico del deseo en el teatro de Lorca» (León Vegas, 2018: 1, 2). Mariana Pineda figura en la obra como una mujer apasionada, madre tierna y un ser político. A través de los tres aspectos fragmentados de su personalidad, García Lorca muestra el anhelo eterno por amor y libertad. Ella iguala el amor y la libertad porque asocia esos conceptos con Pedro (Huber, 2023: 327). Aunque la quiere, Pedro no admira suficientemente el sacrificio de Mariana. Declara su admiración, como en los versos: «¡Cuánto peligro corres sin el menor desmayo! / ¡Qué sola estás, cercada de maliciosa gente! / ¡Quién pudiera librarte de aquellos que te acechan/ con mi propio dolor y mi vida, Mariana!» (García Lorca, 2003: 218); no obstante, en los momentos decisivos, se retira y deja sola a Mariana a sufrir su castigo. Sus promesas sobre libertad, justicia y nueva realidad después del triunfo de los liberales no se cumplen nunca y por eso suenan falsas. Por lo tanto, en su último monólogo antes de morir, Mariana proclama: «¡Yo soy la Libertad porque el amor lo quiso! / ¡Pedro! ¡La Libertad, por la cual me dejaste! / ¡Yo soy la Libertad, **herida por los hombres**[14]! / ¡Amor, amor, amor y eternas soledades!» (García Lorca, 2003: 327). Al final, sus deseos de amor y libertad fracasan y el hombre que los encarnaba se escapó como una figura «inaccesible».

Como ya hemos señalado, una de las razones por las que García Lorca se universalizó como un símbolo de resistencia a la opresión es su sexualidad. León Vegas (2018: 13) destaca que «esas heroínas cuyos deseos aparecen frenados por difíciles impedimentos se pueden ver como un reflejo de las dificultades a las que Lorca tuvo que hacer frente en relación a su sexualidad». Para él, las figuras masculinas deseadas eran también «inaccesibles» por diferentes prohibiciones morales y sociales de esa época. El amor y el deseo frustrado se convierten en una fuerza fanática, pero fracasan en un final trágico.

En muchas obras suyas, García Lorca muestra empatía y solidaridad con los grupos marginados (negros, gitanos, pobres, perseguidos y exiliados, mujeres), ya

---

13 Miguel de Unamuno expone en su obra *En torno al casticismo* (1902) el concepto de «intrahistoria» como historia de la gente simple que pasa su vida dentro de las circunstancias históricas. Unamuno dice (1961: 27–28): «Los periódicos nada dicen de la vida silenciosa de los millones de hombres sin historia que a todas horas del día y en todos los países del globo se levantan a una orden del sol y van a sus campos a proseguir la oscura y silenciosa labor cotidiana y eterna, esa labor que como la de las madréporas suboceánicas, echa las bases sobre que se alzan los islotes de la historia. Sobre el silencio augusto, decía, se apoya y vive el sonido; sobre la inmensa humanidad silenciosa se levantan los que meten bulla en la historia. Esa vida intrahistórica, silenciosa y continua como el fondo vivo del mar, es la sustancia del progreso, la verdadera tradición, la tradición eterna, no la tradición mentira que se suele ir a buscar al pasado enterrado en libros y papeles, y monumentos, y piedras».

14 La negrita es nuestra.

que él mismo a menudo se sentía rechazado (Gibson, 2001: 25). Hablando sobre su «teoría del duende», como elemento esencial del espíritu andaluz, el mismo García Lorca (2021: 251) afirma que el duende es constituyente de su escritura, porque «el duende ama el borde, la herida, y se acerca a los sitios donde las formas se funden en un anhelo superior a sus expresiones visibles».

Mariana Pineda y Federico García Lorca, como todos los andaluces, amaban y se comportaban al borde y acabaron heridos.

En el ambiente andaluz del siglo XIX, el público también reconoció alusiones a la época de García Lorca y a la dictadura de Primo de Rivera, que adoptaba una actitud despectiva hacia su propio pueblo (Gibson, 2001: 57). No obstante, el propio García Lorca afirmó que Mariana Pineda tiene un «doble fondo»: uno, accesible a todos, y otro, oculto, que solo algunos llegarán a comprender (Inglada, 2017: 19). Aquí encontramos un contraargumento para la afirmación de Jean Divignaud (Divinjo, 1978: 783) sobre la falta de «conciencia prometeica» de García Lorca. Aun así, el gobierno de Primo de Rivera percibió el carácter subversivo de la obra, considerándola como un ataque al régimen de la época (Ivanišević, 1990: 140; Jovanović/Jaćimović, 2013: 177). Luego, García Lorca negó el carácter político de la obra y se apartó de la teoría estética de José Ortega y Gasset sobre el «arte artístico» (Pérez-Simón, 2020: 23–24). Con el tiempo, los aspectos políticos de la obra *Mariana Pineda* iban adquiriendo una nueva dimensión, sobre todo cuando se tiene en cuenta el asesinato de García Lorca a principios de la Guerra Civil española. Se nota un paralelismo trágico entre el autor y su creación, dado que se convierten en víctimas del totalitarismo y opresión (Garrido Curiel, 2015: 171).

Mariana Pineda es una verdadera heroína lorquiana (Klein, 1986: 287). Como comprueba Garrido Curiel (2015: 44–45), ella es una heroína de la libertad en doble sentido: por defender un sistema liberal y constitucional[15] del absolutismo y por ser libre moralmente, es decir, «rechazó a sus privilegios sociales y decidió prender un esfuerzo más difícil». Como dice Slivkova (2013: 1), «Lorca presenta a su protagonista como una figura heroica en gran parte precisamente porque es mujer». El autor granadino siempre trataba con mucha atención los temas relacionados con la cuestión femenina.

5. Conclusiones

Federico García Lorca llegó a ser uno de los símbolos más conocidos de las posiciones liberales e izquierdistas y del antifascismo, especialmente por su muerte trágica a principios de la Guerra Civil española. Su protagonista heroica Mariana Pineda, a la que creó en los años 20, se convirtió en un icono de la lucha femenina y popular con la constitución de la Segunda República española. Como ya hemos señalado, se pueden detectar varias similitudes entre los destinos del poeta real y de su creación literaria, basada en la mujer real del siglo XIX. Ambos luchaban por libertad social y política, y a la vez por sus derechos a amar y vivir felizmente, ambos sentían frustración por no poder cumplir sus deseos por el régimen opresivo y ambos murieron como víctimas del conservadurismo. A pesar de todo, su estatus

15 Constitución de Cádiz de 1812.

de víctima se transformó en un estatus mítico, y ambos llegaron a ser héroes universales de la libertad.

Mariana Pineda es más valiente y más persistente que cualquier otro personaje masculino de la obra (Pedro, Pedrosa, Fernando). A pesar de ello, al final se siente como víctima de los hombres, con lo que García Lorca se refiere también al derrumbe de la revolución.

A pesar de todo, el amor no deja de ser, junto a la libertad, el ideal supremo para Mariana Pineda. Ella dio su vida para defender estos dos ideales incuestionables. Igual que su autor, Federico García Lorca, se convirtió en un mito popular y universal. García Lorca luchó por los derechos de los grupos marginados, en primer lugar, de las mujeres, a través de su poesía y dramaturgia. Sus heroínas siempre se guiaron por sus sentimientos (Adela en *La casa de Bernarda Alba*, Yerma en *Yerma*, La novia en *Bodas de sangre*, Doña Rosita en *Doña Rosita la soltera*) y, en la mayoría de los casos, fracasaron por culpa de un hombre, representante del sistema patriarcal. Sin embargo, el mundo no se acuerda de los verdugos, sino de las víctimas heroicas. En palabras de Gertrudis Gómez de Avellaneda (2008: 293) «los más gloriosos hechos, consignados en los anales de la humanidad, han sido siempre obra de sentimiento; que los más fuertes héroes han sido en todo tiempo los más ricos corazones». Mariana Pineda y Federico García Lorca eran «los más ricos corazones», sin duda.

Bibliografía

Aguilera Sastre, J. (2002). La República de la Libertad: homenaje a Mariana Pineda. En J. Aguilera Sastre (Coord.), *María Martínez Sierra y la República: ilusión y compromiso* (pp. 143–172). Logroño: Instituto de Estudios Riojanos.

Barea, A. (2018). *Lorca, el poeta y su pueblo*. Madrid: Instituto Cervantes.

Bobes Naves, J. (1994). Tiempo y espacio en algunas obras dramáticas de García Lorca, *Archivum: Revista de la Facultad de Filosofía y Letras*, *44–45*(1), 41–84.

Bauzá, H. F. (2007). *El mito del héroe. Morfología y semántica de la figura heroica*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Campoamor, C. (1931, May 26). El símbolo inmortal. Mariana de Pineda. *La Libertad* (p. 7). https://prensahistorica.mcu.es/es/publicaciones/numeros_por_mes.do?idPublicacion=9034&anyo=1931

Cruz-Fernández, P. (2014). Embroidering the nation: the culture of sewing and Spanish ideologies of domesticity. En A. G. Morcillo (Ed.), *Memory and Cultural History of the Spanish Civil War: Realms of Oblivion* (pp. 249–283). Leiden: Brill.

Dällenbach, L. (1977). *The Mirror in the Text* (J. Whiteley, E. Hughes, Trad.). Chicago: The University of Chicago Press.

Díaz de Sabatés, G., Sabatés, M. (2021). Sobre heroínas y 'heroicidad': de lo extraordinario a lo extra-ordinario, *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Ensayos*, *142,* 61–73. https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8412286

Divinjo, Ž. (1978). *Sociologija pozorišta: kolektivne senke* (B. Jelić, J. Jelić, Trad.). Beograd: BIGZ.

Domínguez Hermida, B. (2011). La intrahistoria en el drama histórico *Mariana Pineda* de Federico García Lorca, *Castilla. Estudios de Literatura, 2,* 91–105.

Fernández Hoyos, S. (2008). Mariana Pineda y la literatura. En M. Á. Gálvez Ruiz, P. Sánchez Gómez (Eds.), *La Granada de Mariana Pineda: lugares, historia y literatura* (pp. 145–169). Granada: Universidad de Granada.

Frye, N. (2000). *Anatomija kritike* (G. Gračan, Trad.). Zagreb: Golden marketing.

Fuentes, J. F., Garí, P. (2015). *Amazonas de la libertad: mujeres liberales contra Fernando VII*. Madrid: Marcial Pons Historia.

Garrido Curiel, F. (2015). *Aspectos de la figura histórica de Mariana de Pineda en la cultura artística, literaria y teatral española* (tesis doctoral). Universidad de Granada, Facultad de Filosofía y Letras.

García Lorca, F. (2021). Juego y teoría del duende. En F. García Lorca, *Obras completas: nueva edición integral* (pp. 241–253). Ballingslöv: Wisehouse Publishing.

Gibson, I. (1998). *Federico García Lorca 1. De Fuente Vaqueros a Nueva York (1898–1929)*. Barcelona: Crítica.

Gibson, I. (2001). *García Lorca: biografía esencial*. Barcelona: Ediciones Península.

Gómez de Avellaneda, G. (2008). *La mujer. Artículos publicados en un periódico el año de 1860, y dedicados por la autora al bello sexo*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc89171

González, H., Darchez de Carrasco, M. V. (2005). Introducción. En F. García Lorca, *Mariana Pineda* (pp. 25–36). Buenos Aires: Coluhue.

Huber, A. (2023). La dimensión feminista en el drama *Mariana Pineda* de Federico García Lorca. En F. Candón Ríos, L. de la Paz de Dios, N. Torres López (Eds.), *La herencia de Calíope: la feminidad señalada* (pp. 321–335). Madrid: Dykinson.

Huber, A. (2024). Lo histórico y lo ficcional en los dramas *Mariana Pineda* y *Noche de guerra en el Museo del Prado*. En B. Kovačević Petrović, S. Maričić Mesarović, J. Borljin (Eds.), *Investigaciones interculturales de los jóvenes hispanistas en Serbia* (pp. 10–25). https://digitalna.ff.uns.ac.rs/sadrzaj/2024/978-86-6065-895-3

Inglada, R. (Ed.). (2017). *Palabra de Lorca: declaraciones y entrevistas completas*. Barcelona: Malpaso.

Ivanišević, D. (1990). Federico García Lorca. En F. Garsija Lorka, *Knjiga pjesama* (pp. 139–144). Zagreb: Sigma.

Johnson, R. (2008). Federico García Lorca's Theater and Spanish Feminism, *Anales de la literatura española contemporánea, 33*(2), 251–281.

Kampoamor, K. (2025). *Žena hoće krila: izabrani tekstovi* (I. Beljić, Trad.). Beograd: Partenon.

Klein, D. (1986). Las sociedades creadas en el teatro de García Lorca, *Cuadernos Hispanoamericanos. Homenaje a García Lorca, 433–434*(1), 283–292.

León Vegas, C. (2018). El teatro de García Lorca y la transfiguración del personaje masculino, *Teatro: Revista de Estudios Escénicos/A Journal of Theater Studies*, 32(1), 1–16. https://digitalcommons.conncoll.edu/teatro/vol32/iss1/1

Lešić, Z. (2001). Junak, junakinja. En D. Živković (Ed.), *Rečnik književnih termina* (pp. 324–325). Banja Luka: Romanov.

Martínez Cuitiño, L. (2003). Introducción. En F. García Lorca, *Mariana Pineda* (pp. 11–127). Madrid: Cátedra.

McDermid, P. (2007). *Love, desire and identity in the theatre of Federico García Lorca*. New York: Tamesis.

Miralles García, E. (2010). Letras femeninas sobre las guerras del siglo XIX: miradas piadosas, miradas patrióticas, *Siglo diecinueve, 16,* 35–88. https://doi.org/10.37677/sigloxix.vi16.173

Montoro Araque, M. (2017). Imaginarios europeos. Libertades en clave femenina: prolegómenos a una lectura mitoanalítica de Mariana, *Imago crítica. Revista de Antropología, Comunicación y Estudios Culturales*, *6,* 33–54. http://dx.doi.org/https://doi.org/10.30827/ic.28497

Orringer, N. R. (2000). Mariana Pineda, o Ifigenia en Granada. En T. Berchem, H. Laitenberger (Eds.), *Federico García Lorca. Actas del Coloquio Internacional, Würzburg 1998* (pp. 81-95). Sevilla: Fundación El Monte.

Pérez-Simón, A. (2020). *Baroque Lorca: An Archaist Playwright for the New Stage*. New York/London: Routledge.

Sánchez, R. (2018). El héroe romántico y el mártir de la libertad: los mitos de la revolución en la España del siglo XIX, *La Albolafia: Revista de humanidades y cultura, 13,* 45–66. https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6528575

Slivkova, D. (2013). *Federico García Lorca's "Mariana Pineda": Erasing the Dividing Line Between the Lyrical-Feminine and the Heroic-Masculine* (tesis doctoral inédita). Northern Illinois University.

Unamuno, M. (1961). *En torno al casticismo*. Madrid: Espasa Calpe.

Zardoya, C. (1968). *Mariana Pineda*, romance trágico de la libertad, *Revista Hispánica Moderna, 34*(1/2), 471–497.

Абељан, Х. Л. (2008). *Историја шпанске мисли*. (Н. Мариновић, прев.). Сремски Карловци/Нови Сад: ИК Зорана Стојановића.

[Abeljan, H. L. (2008). *Istorija španske misli*. (N. Marinović, Trad.). Sremski Karlovci/ Novi Sad: IK Zorana Stojanovića]

Грушановић, З. (2021). Херој као књижевни и друштвени конструкт, *Књижевна историја, 173,* 373–392. https://doi.org/10.18485/kis.2021.53.173.20

[Grušanović, Z. (2021). Heroj kao književni i društveni konstrukt, *Književna istorija, 173,* 373–392. https://doi.org/10.18485/kis.2021.53.173.20]

Јовановић, Р., Јаћимовић, Д. (2013). Гарсија Лорка, Федерико. У Р. Јовановић, Д. Јаћимовић, *Лексикон драме и позоришта* (р. 177). Београд: Просвета.

[Jovanović, R., Jaćimović, D. (2013). Garsija Lorka, Federiko. En R. Jovanović, D. Jaćimović, *Leksikon drame i pozorišta* (p. 177). Beograd: Prosveta]

Fuente

García Lorca, F. (2003). *Mariana Pineda*. Madrid: Cátedra.

Ana Z. Huber

Summary

FEDERICO GARCÍA LORCA AND MARIANA PINEDA: MYTHICAL AND UNIVERSAL HEROISM

Artistic representations of heroic figures have been the subject of numerous studies, although the criteria for defining a hero have varied throughout history. It was the literature about the wars of the 19th century that transformed the stereotype of women as the "angel in the house." One of the most prominent heroines of the nineteenth-century Hispanic world is Mariana Pineda from Granada, who lost her life during the conflict between conservatives and liberals in the 1830s. Almost a century later, her story was adapted into a dramatic work by Federico García Lorca, a Spanish author of the famous *Generation of 1927*, who has become one of the mythical figures of the antifascist struggle during the Spanish Civil War. There are several reasons why this has happened: his liberal views, his progressive works, his homosexuality, which today symbolizes opposition to conservative ideas, and his early death at the outbreak of the war. The process of mythologizing, especially in countries with an antifascist heritage, surprisingly coincides with the plot of one of his drama, *Mariana Pineda* (1927). We have analyzed the image of the 19th-century heroine in this drama and its connection to García Lorca's own time, which is the element of greatest artistic value. We are particularly interested in the concept of the Romantic heroism, whose defining characteristic is the "martyrdom for freedom," a notion closely associated with the myth of the construction of the liberal state and the modern nation in the nineteenth century. The same "myth" reemerged in the 1930s, when Federico García Lorca was at the height of his creativity and his play *Mariana Pineda* achieved widespread popularity. In addition, we have focused on the similarities between the destinies of the real Mariana, her literary version, and García Lorca himself. It is significant that García Lorca contextualized Mariana Pineda as a universal symbol of resistance, and that after his death in 1936, he himself attained the status of a universal hero too. Various parallels can be identified between the destinies of the real poet and his literary heroine. Both fought for social and political freedom, as well as for the right to love and to live satisfyingly; both were frustrated by an oppressive regime that prevented them from realizing their aspirations, and both, ultimately, became victims of conservatism. Yet their victimhood was transformed into myth, and they became recognized as universal heroes and symbols of freedom.

Key words:
Federico García Lorca, *Mariana Pineda*, Spanish Civil War, myth, heroism

Ана З. Хубер

Сажетак

ФЕДЕРИКО ГАРСИЈА ЛОРКА И МАРИЈАНА ПИНЕДА: МИТСКИ И УНИВЕРЗАЛНИ ХЕРОИЗАМ

Уметничке представе хероја биле су предмет бројних проучавања, иако су се критеријуми за дефинисање овог појма мењали током историје. Управо је књижевност која се бавила ратовима XIX века допринела рушењу стереотипа о жени као „анђелу дома". Једна од великих хероина хиспанског света овог доба јесте Маријана Пинеда из Гранаде, која је изгубила живот у борбама конзервативаца и либерала тридесетих година XIX века. Њену судбину је готово сто година касније у драмску форму преточио Федерико Гарсија Лорка, шпански песник и драмски писац чувене *Генерације 1927*, који је постао једна од митских фигура либералне и антифашистичке борбе током Шпанског грађанског рата. Постоји више разлога зашто се то догодило: његови отворено либерални ставови, његова дела прогресивног карактера, његова хомосексуалност, која данас симболизује отпор конзервативним идејама, као и његова прерана смрт у првим данима рата. Процес митологизације његовог живота, нарочито у земљама с израженим антифашистичким наслеђем, изненађујуће се поклапа с радњом његовог драмског дела *Маријана Пинеда* из 1927. године. У овом раду анализирали смо лик гранадске хероине из XIX века у Лоркином делу и њену повезаност с пишчевом епохом, што заправо представља уметнички највреднији аспект драме. Посебно смо се осврнули на концепт романтичарског херојства, чије је основно обележје, „мученишство за слободу", повезано с митом о изградњи либералне државе и модерне нације у XIX веку. Тај исти „мит" поново оживљава тридесетих година XX века, када је Федерико Гарсија Лорка био на врхунцу свог стваралаштва и када је његова драма *Маријана Пинеда* стекла велику популарност. Такође, фокусирали смо се на сличности које се могу уочити између судбина стварне Маријане, њене књижевне верзије и самог аутора. Значајно је да је Гарсија Лорка представио Маријану Пинеду као универзални симбол отпора, а да је након своје смрти 1936. године, и сам стекао статус универзалног хероја. Могу се уочити бројне сличности између судбина песника и његове књижевне јунакиње. Обоје су се борили за друштвену и политичку слободу, али и за право да воле и живе срећно; обоје су осећали фрустрацију због немогућности да остваре своје жеље под репресивним режимом, и, на крају, обоје су страдали као жртве конзервативизма. Упркос томе, њихов статус жртве прерастао је у митски статус, те су обоје постали универзални хероји и симболи слободе.

Кључне речи:
Федерико Гарсија Лорка, *Маријана Пинеда*, Шпански грађански рат, мит, хероизам

https://doi.org/10.18485/analiff.2026.38.ns_hw.7
821.134.2.09 Гарсија Лорка Ф.

Federico García Lorca y la heroicidad poética en *Poeta en Nueva York*

Maja D. Veljković Michos*
Universidad Singidunum
https://orcid.org/0000-0003-2931-6554

Palabras clave:
heroicidad poética, Federico García Lorca, *Poeta en Nueva York*, literatura española, surrealismo

Resumen

Este trabajo explora la heroicidad en *Poeta en Nueva York*, de Federico García Lorca, uno de los testimonios clave de la poesía española del siglo XX. Aunque la obra ha sido ampliamente estudiada, la heroicidad poética no ha recibido atención sistemática. En el 90.º aniversario de la muerte del poeta, este análisis subraya la vigencia de su obra como expresión heroica en defensa de la libertad, diversidad y la dignidad humanas. El objetivo es mostrar cómo la heroicidad lorquiana, apartándose del modelo épico tradicional, se concibe como un concepto poético, ético y emocional. El estudio identifica tres dimensiones complementarias: el poeta-héroe testigo, que denuncia la opresión y la deshumanización de la ciudad moderna desde sus crisis identitarias y afectivas; el heroísmo colectivo de los marginados, que se expresa en resistencia y solidaridad; y el heroísmo trágico, que convierte la vulnerabilidad del poeta en fuerza expresiva. Estas facetas no son independientes, sino aspectos de un mismo gesto que redefine la heroicidad desde la experiencia íntima y compartida. El análisis se apoya en la lectura directa de poemas como «Vuelta de paseo», «La aurora», «Oda a Walt Whitman» y «El rey de Harlem», junto con ediciones críticas y fuentes biográficas. Se observa que las imágenes y las metáforas surrealistas, la fragmentación y la repetición intensifican la voz del poeta, transformando la angustia en denuncia y resistencia. El análisis sitúa a Lorca como un héroe universal cuya obra sigue inspirando la creación contemporánea y reafirma su vigencia como legado heroico, íntimo y compartido. *(примљено: 11. јуна 2026; прихваћено: 10. јула 2026)*

CC BY SA

* Univerzitet Singidunum
Danijelova 32
11010 Beograd, Srbija
mveljkovic@singidunum.ac.rs

1. Introducción

La noción de heroicidad ha acompañado la historia cultural como un conjunto de valores, entre ellos el altruismo, el valor y la empatía. En el ámbito hispánico, los héroes han dejado huella en procesos históricos y artísticos, consolidando un legado humanista de alcance universal. En este marco, la figura de Federico García Lorca se manifiesta como un héroe cultural y poético cuya obra y personalidad redefinen la heroicidad tanto en la modernidad urbana como en la cultura universal (Delgado, 2012; García Montero, 2016).

Poeta en Nueva York constituye uno de los testimonios más intensos de la poesía española del siglo XX, marcado por la alienación, la injusticia social y la deshumanización. La crítica ha señalado su dimensión surrealista y ética, destacando la gran ciudad como espacio hostil que intensifica la crisis del sujeto lírico (Iglesias Arellano, 2001), transformando su voz en denuncia y resistencia (Ordiz, 2003). Se ha vinculado esta voz con el heroísmo colectivo y con la cualidad heroica del poeta (Delgado, 2012), con la poética de protesta a través de recursos surrealistas (Predmore, 1980; Bodini, 1982), y con la relación entre la ciudad moderna y la tradición poética (Villanueva, 2008).

La perspectiva biográfica refuerza esta interpretación, apoyada en las cartas recopiladas por Maurer (2013) y en los estudios de Gibson (2009; 2016ª; 2016b). A ello se suma la reflexión editorial de Anderson (2024), quien subraya que la condición fragmentaria e inconclusa de *Poeta en Nueva York* potencia su lectura como testimonio trágico y heroico. Estos estudios contextualizan la dimensión ética y estética del poeta a través de su vida y relaciones personales, aportando claves para comprender el vínculo entre biografía y obra.

Sin embargo, la perspectiva de la heroicidad poética en Lorca no ha sido sistemáticamente estudiada en la literatura crítica, lo que confiere a este tema relevancia en el marco del 90.º aniversario de la muerte del poeta.

Este trabajo explora, a través de la lectura de versos seleccionados de *Poeta en Nueva York*, y de referencias consultadas, cómo se redefine la heroicidad poética en tres dimensiones complementarias: (a) el poeta-testigo, cuya presencia en la metrópolis lo enfrenta con la crisis económica, la marginación y, al mismo tiempo, con sus propias crisis identitarias y afectivas; esta experiencia convierte su voz en testimonio de la deshumanización urbana y en un acto de resistencia poética y denuncia desde sus vivencias vitales y existenciales; (b) la voz de un heroísmo colectivo de los marginados, que se expresa en resistencia y solidaridad; y (c) la figura de un heroísmo trágico, que transforma la vulnerabilidad en fuerza poética y de denuncia. El objetivo principal es analizar cómo esta heroicidad, aunque se aparta del modelo épico tradicional, se configura como un modelo poético, ético y emocional. Con este propósito, el estudio se organiza en tres secciones: en primer lugar, se presenta el análisis basado en referencias críticas sobre la obra, la heroicidad y el surrealismo como recurso y lenguaje de resistencia poética; en segundo lugar, se examinan dichos aspectos a través de los versos de los poemas seleccionados de *Poeta en Nueva York*; finalmente, se ofrecen las conclusiones que

sitúan a Lorca como héroe universal cuya obra continúa inspirando la creación artística contemporánea.

2. La heroicidad poética

La figura de Federico García Lorca se inscribe en la tradición heroica hispánica con una voz singular que transforma la heroicidad en resistencia poética y ética. *Poeta en Nueva York* revela un modelo alternativo de héroe: trágico, colectivo y universal, cuyos versos se convierten en testimonio de dignidad frente a la deshumanización de la modernidad urbana.

Los estudios más tempranos han interpretado el poemario como una poética de protesta, subrayando su simbolismo, el uso del surrealismo y la denuncia de la alienación urbana (Predmore, 1970; Morris, 1979; García-Posada, 1981; Cañas, 1994). En este marco, García de la Concha (2001) caracteriza la literatura de 1914–1939 como un espacio de tensión entre tradición y modernidad, situando a Lorca como figura clave en la crisis cultural.

La perspectiva contemporánea ha ampliado estos planteamientos. Anderson (2024) analiza los desafíos editoriales de obras inéditas o inconclusas, como *Poeta en Nueva York*, mostrando cómo la transmisión textual condiciona su recepción[1].

Delgado (2012) ofrece un marco teórico sobre la definición del héroe y la acción heroica en el arte dramático, el cine y la literatura, que aporta a la comprensión del heroísmo lorquiano. El análisis distingue entre protagonista y héroe: el primero, como categoría funcional dentro de la acción narrativa, y el segundo, como categoría moral y estética, definida como atributo de la acción (Delgado, 2012: 44). Esta perspectiva permite comprender que la heroicidad en *Poeta en Nueva York* no se expresa por la acción narrativa, sino por la resistencia poética con cualidades éticas y estéticas. Según este planteamiento:

- El poeta no solo es protagonista de una acción narrativa, sino voz heroica que representa valores éticos y estéticos.

- La heroicidad poética se entiende como atributo moral de la acción poética, expresada en la resistencia frente a la alienación urbana y la denuncia social.

- Las tres dimensiones —poeta-testigo, heroísmo colectivo y heroísmo trágico— se presentan como manifestaciones de lo heroico que trascienden la acción narrativa.

Las experiencias vitales y los vínculos personales del poeta aportan datos valiosos para la recepción de sus versos. Mori (2017) muestra que en las obras inéditas de su juventud Lorca ya proyectaba una visión trágica del mundo, anticipando la categoría ética y estética que se consolidará en *Poeta en Nueva York*. Maurer (2013) añade, a través de cartas escritas desde Nueva York y La Habana, los recuerdos que transmiten la soledad y la búsqueda de sentido.

Fernández y Sánchez Torroella (2013), mediante el epistolario *Querido Salvador, querido Lorquito*, revelan que las amistades íntimas influyeron en los intercambios

1 Para el análisis de los poemas se ha utilizado la edición de Andrew A. Anderson (García Lorca, F. (2015). *Poeta en Nueva York*. Galaxia Gutenberg), y la edición de M.ª Clementa Millán: García Lorca, F. (2000). *Poeta en Nueva York*. Madrid: Cátedra, citada en este artículo por consulta directa.

artísticos, mientras que Villanueva (2008) señala la continuidad entre la tradición urbana de Whitman, precursor del surrealismo anglosajón, y la modernidad cinematográfica que inspira a Lorca.

Por otra parte, los estudios biográficos de Gibson (2009; 2016ª; 2016b) ilustran cómo las experiencias personales, especialmente con Dalí, influyeron en su orientación hacia el surrealismo. Del mismo modo, Buñuel (1990), en *Mi último suspiro*, ofrece datos relevantes sobre las conexiones artísticas en la Residencia de Estudiantes y las influencias vanguardistas compartidas entre Dalí, Buñuel y Lorca. Lorca compartía con intelectuales de su época la fascinación por el cine que, según Gubern (1999), como metáfora contribuyó a la imaginería lorquiana. En los versos de *Poeta en Nueva York* se percibe un ritmo y visualidad cercana al montaje cinematográfico, reforzando su carácter moderno y experimental. En este contexto, la modernidad se manifiesta también en la relación con el cine, que unió máquina y sueño e inspiró a los poetas del 27 por su potencia visual.

No obstante, el surrealismo, además de recurso estético, se revela como lenguaje singular, liberador y de protesta, que articula imágenes irracionales para expresar solidaridad, denuncia, pérdida y desamor (Bodini, 1982; Ilie, 2001). Lorca denuncia la alienación urbana mediante imágenes irracionales y representa la resistencia con metáforas de caos y deshumanización, recurriendo a recursos cercanos al montaje cinematográfico. Estos elementos surrealistas se relacionan con la triple voz poética de Lorca: angustiada, liberadora y solidaria (Veljković Michos, 2015; Hernández Torres, 2008).

En suma, *Poeta en Nueva York* articula una heroicidad múltiple: individual, colectiva y trágica, que convierte la angustia en resistencia y la derrota en testimonio poético.

La publicación tardía del poemario, escrito entre 1929 y 1930, pero editado en 1940, cuatro años después de la muerte del poeta, condicionó su recepción crítica. Según Anderson (2024), la edición de textos inéditos o inconclusos afecta la interpretación crítica y filológica. En esta línea, la heroicidad poética de Lorca se manifiesta no solo en el contenido, sino también en la compleja transmisión textual de su obra.

El presente trabajo explora las manifestaciones del heroísmo en *Poeta en Nueva York*, a partir de los versos surgidos de una crisis personal que se expresan como denuncia y visión crítica de la metrópoli estadounidense entre 1929 y 1930, desde la perspectiva del poeta-testigo (Ordiz, 2003). El análisis aborda el heroísmo en su dimensión poética, vinculada a la renovación expresiva; en su perspectiva trágica, marcada por la angustia existencial (Martín, 2022); y en su proyección colectiva, que canaliza la resistencia de la multitud oprimida en la sociedad moderna deshumanizada (Tresgallo, 2018). Dentro de este marco, se examina cómo el poeta se convierte en testigo activo de las injusticias, fusionando los dramas del sujeto lírico con las tensiones sociales de la metrópoli, y cómo sus poemas articulan una poética de la resistencia frente a la deshumanización, subrayando la tensión entre la libertad humana y la opresión que define el heroísmo lorquiano (Cuvardic García, 2006).

2.1. El poeta como héroe-testigo

Poeta en Nueva York es, en buena parte, un libro autobiográfico. Ya en el título se produce la fusión de lo externo y lo personal. El tema principal es el propio poeta y la exteriorización de sus emociones, lo que se demuestra en la recurrente utilización de la primera persona. Durante una lectura rápida de sus poemas se advierte el carácter insistente del yo poético como eje referencial: «yo, poeta sin brazos, perdido / entre la multitud que vomita» («Paisaje de la multitud que vomita», García Lorca, 2000: 144). Esta omnipresencia del yo se inscribe en la estética surrealista, como señala José Jiménez en su estudio sobre la expresión poética de Lorca (Jiménez, 1992: 63–64). Robert Havard identifica a Lorca con la figura del poeta-vidente, un papel cuyo «don visionario» se basa en el sufrimiento (Havard, 2000). Para el crítico, desde el verso inaugural «Asesinado por el cielo», el tema dominante en este poemario es el sufrimiento, derivado y condicionado por un contexto religioso, lo que convierte al poeta mismo en un héroe trágico en acto creativo.

Por otra parte, el uso de la metrópolis de Nueva York como tema se sitúa en un amplio contexto artístico de la época. Frente al símbolo positivo de progreso expresado por futuristas y creacionistas, la gran ciudad, a finales de los años veinte, se convierte en emblema de decadencia moral y social. La visión negativa de la urbe ya había sido tratada por el cine tras la Primera Guerra Mundial, en películas como *Metrópolis*, de Fritz Lang, con la que Lorca quedó impresionado (estrenada en Madrid y Granada en 1928), y que influyó en su percepción de la modernidad urbana (Gibson, 2016a: 370). En 1929, gracias al cine y sobre todo a películas como *Metrópolis* y *Tiempos modernos* de Chaplin, que mostraban una imagen crítica de la gran urbe, Nueva York se consolidó como símbolo del mundo moderno y de una sociedad futura robotizada (Gibson, 2009: 395). En este sentido, la huella del cine que Lorca emplea en sus imágenes contrasta con la irracionalidad y el automatismo surrealistas (Villanueva, 2008).

El motivo del viaje a Nueva York no fue meramente académico o turístico, sino profundamente existencial y creativo. Lorca se sentía impulsado a emprender un viaje hacia lo moderno y universal, a salir de sí mismo, empujado por una intensa crisis personal y poética (Ordiz, 2003). Su visión negativa de la ciudad la manifestó como «la gran mentira del mundo»; sin embargo, como evidencia en sus cartas, su viaje era una necesidad poética y humana, porque: «New York me parece horrible, por eso mismo me voy allí» (García Lorca, 1997: 611). En casi todos los poemas centrales de *Poeta en Nueva York* se observa la misma visión negativa de la ciudad. En uno de los textos más sombríos, titulado «Paisaje de la multitud que orina», el poeta ofrece una imagen casi repugnante de la ciudad:

¡La luna! ¡Los policías! ¡Las sirenas de los trasatlánticos!
Fachadas de orín, de humo, anémonas, guantes de goma.
Todo está roto por la noche
abierta de piernas sobre las terrazas. [...]
¡Oh gentes! ¡Oh mujercillas! ¡Oh soldados!
Será preciso viajar por los ojos de los idiotas [...]. (García Lorca, 2000: 146)

En la ciudad, tal como la presenta Lorca, todos los signos de su antigua poesía se degradan y pierden su sentido original. Los símbolos de la ciudad, que en la memoria infantil evocaban armonía y belleza, se transforman en la gran urbe en agonía, muerte y pesadilla:

> Agonía, agonía, sueño, fermento y sueño.
> Este es el mundo, amigo, agonía, agonía, agonía.
> Los muertos se descomponen bajo el reloj de las ciudades,
> la guerra pasa llorando con un millón de ratas grises [...]
> ...y la Vida no es buena ni noble ni sagrada.
> («Oda a Walt Whitman», en García Lorca, 2000: 222)

La voz del poeta-testigo denuncia la alienación urbana, transformando la experiencia personal en un acto de resistencia ética (Gibson, 2009). En «La aurora», la metáfora intensifica la deshumanización, mostrando cómo la heroicidad poética se expresa en la defensa de la dignidad frente al vacío social:

> La aurora llega y nadie la recibe en su boca
> Porque allí no hay mañana ni esperanza posible:
> A veces las monedas en enjambres furiosos
> Taladran y devoran abandonados niños... (García Lorca, 2000: 161)

El mismo poeta ha ofrecido una clave para la interpretación del tema de la gran ciudad en sus poemas. En una entrevista de 1931 para *La Gaceta Literaria*, definió Nueva York como una «ciudad-mundo», «sin lugar ni tiempo», convertida en símbolo de sufrimiento donde se proyecta el dolor del autor expresado en primera persona, de modo «frío y preciso, puramente objetivo». La estrecha relación entre la angustia del poeta y el «símbolo patético» de Nueva York explica la concepción general de la obra, que no responde a la crónica poética de un viaje, sino a una revisión del mundo interior del autor (Geist, 1986: 447–479). Del conjunto de poemas, conferencias y cartas surge una visión no solo de la civilización norteamericana, sino también de la soledad y la angustia del hombre moderno en la gran ciudad. Lorca convierte así este libro en su confesión poética más importante, utilizando como principal vehículo expresivo el gran símbolo negativo que es Nueva York. La estancia en la ciudad no puede considerarse la causa esencial de la angustia del poeta, ya que Lorca fue un huésped privilegiado (Gibson, 2016a: 408). De este modo, la angustia no proviene de las condiciones externas de su viaje, sino de la angustia personal y de la confrontación interior con una modernidad deshumanizada, que lo impulsa a reinterpretar su imaginario poético. En sus versos, el poeta en Nueva York se muestra deprimido y solo. La soledad, el dolor y la angustia que se manifiestan en los poemas no son exclusivamente consecuencia del entorno urbano: reflejan también una profunda crisis personal, provocada por desengaños amorosos y otras circunstancias vitales. La obra comienza centrándose en el protagonista poético, que

expone su angustia y su sentimiento de pérdida en textos como «Vuelta del paseo» y «1910 (Intermedio)», y en las causas que lo han provocado, presentes en «Fábula y rueda de los tres amigos» y «Tu infancia en Mentón». Todo ello queda sintetizado en el epígrafe con los versos de Luis Cernuda que abre la primera sección: «Furia color de amor / amor color de olvido» (García Lorca, 2000:109). Posteriormente, el poeta describe la «ciudad de muerte» y vuelve a expresar su soledad y angustia en los «Poemas de la soledad en Vermont», concluyendo el ciclo en «La Habana», con una poesía marcada por la sensualidad y el erotismo, donde la afirmación vital transforma la pérdida individual en resistencia compartida. En este tránsito, la heroicidad lorquiana se percibe como un proceso que vincula la denuncia social, la experiencia trágica y la recuperación de la vitalidad, convirtiendo la experiencia íntima en un gesto colectivo de resistencia.

Tras la perspectiva del poeta-testigo, se propone el planteamiento del heroísmo trágico, vinculado al sentimiento de pérdida y desamor. Lorca convierte su angustia íntima en denuncia colectiva, mostrando cómo la resistencia poética se sustenta en la experiencia de la deshumanización, soledad y la ausencia de un amor auténtico.

2.2. Heroísmo trágico: sacrificio y la pérdida

El sacrificio lorquiano, como sucede con varios símbolos que vertebran su obra, adquiere diversas connotaciones según el contexto poético en que se inserta, lo que exige atender tanto a cada composición como a su disposición estructural (Martín, 2022: 148). En poemas como «Ciudad sin sueño», «La aurora» y «1910 (Intermedio)» se transmiten sentimientos recurrentes de soledad y pérdida: pérdida de la inocencia, del amor y la amistad, del orden social y de la religión. Estos aspectos de la pérdida se manifiestan en otros poemas: el amor perdido aparece en «El poema doble del lago Eden» y «Tu infancia en Mentón»; la amistad perdida en «Fábula y rueda de los tres amigos»; el orden social perdido en «Paisaje de la multitud que vomita» y «Nueva York. Oficina y denuncia»; y la fe perdida en la religión y en las instituciones religiosas en «Navidad y Nacimiento de Cristo».

El tema de la infancia perdida, tan frecuente en la obra de García Lorca, adquiere especial relevancia en el período neoyorquino. Según García-Posada (1981:70), este motivo de la pérdida se repite con fuerza a lo largo del poemario. No se trata únicamente de un sentimiento de pérdida, sino de una auténtica poética de la pérdida, en la que Lorca convierte la experiencia íntima en lenguaje renovado, donde la angustia se transforma en resistencia y el dolor en testimonio poético.

En este sentido, el poema «1910 (Intermedio)», que sirve como introducción al libro, contrapone la inocencia de la infancia vivida en Granada con la transición hacia un mundo terrible y trágico en Nueva York. La pérdida de inocencia y de la niñez aparece en contraste con la miseria y el dolor de la gran ciudad. El poema expresa esta idea con imágenes de contraste entre la pureza infantil y la degradación urbana:

Aquellos ojos míos de mil novecientos diez
no vieron enterrar a los muertos,
ni la feria de ceniza del que llora por la madrugada,
ni el corazón que tiembla arrinconado como un caballito del mar.
(García Lorca, 2000: 112)

La lectura del poemario sugiere la expresión de un heroísmo trágico, y la pérdida personal se convierte en denuncia y memoria poética. El poema opone al universo pleno de la infancia la oquedad del mundo neoyorquino de 1929, donde todo es vacío, dolor y apariencia:

No preguntarme nada. He visto que las cosas
cuando buscan su curso encuentran su vacío.
Hay un dolor de huecos por el aire sin gente
y en mis ojos criaturas vestidas ¡sin desnudo! (García Lorca, 2000: 113)

Además de expresar con claridad el sentimiento de dolor y vacío, el poema «1910 (Intermedio)» presenta una síntesis de los elementos fundamentales del ciclo neoyorquino, de influencia surrealista: la deshumanización de la sociedad contemporánea, la soledad del hombre industrial separado de la naturaleza, y la ausencia de amor y falta de imaginación. Estos sentimientos negativos de pérdida conducen inevitablemente al tema de la muerte. Los siguientes versos se han convertido en una premonición de su destino trágico:

Cuando se hundieron las formas puras,
bajo el cri cri de las margaritas,
comprendí que me habían asesinado.
Recorrieron los cafés y los cementerios y las iglesias.
Abrieron los toneles y los armarios.
Destrozaron tres esqueletos para arrancar sus dientes de oro.
Ya no me encontraron.
¿No me encontraron?
No. No me encontraron.
(«Fábula y rueda de los tres amigos», García Lorca, 2000: 119)

El poema «Fábula y rueda de los tres amigos» refleja la conciencia de muerte, donde la voz lírica se enfrenta a la desaparición y la pérdida. La repetición de «no me encontraron» es como un gesto de resistencia, donde la ausencia física se transforma en presencia poética. En definitiva, el poema refleja un heroísmo trágico, donde la fragilidad se transforma en dignidad y la ausencia se convierte en memoria.

Significativamente, el primer poema del libro, «Vuelta de paseo», empieza y termina con el poeta «asesinado por el cielo», imagen que reaparece con frecuencia en la obra, donde el poeta se percibe muerto o condenado. El poema refleja el estado

de ánimo de Lorca, pérdida y desorientación en una ciudad inmensa, incapaz de encontrarse a sí mismo:

> Tropezando con mi rostro distinto de cada día.
> ¡Asesinado por el cielo! (García Lorca, 2000: 111)

La pérdida del amor, de la amistad, de la fe y de sí mismo, de la propia identidad y esencia humana, afecta tanto al poeta como a otros desprotegidos: los negros, los niños y los colectivos marginados, y parece extenderse al universo entero. Como señalan Menarini y Del Río (1984: 393), la obra transmite una «visión total de desilusión y desarraigo».

La muerte y el destino trágico aparecen como continuación natural de tanta pérdida y desesperanza, tal como se expresa en «Ciudad sin sueño (Nocturno del Brooklyn Bridge)»:

Pero no hay olvido ni sueño:

> [...] y al que le duele su dolor le dolerá sin descanso
> y el que teme la muerte la llevará sobre los hombros. (García Lorca, 2000: 153)

En un significativo número de poemas escritos en Nueva York, deshumanizada y sin fe, el poeta expresa su pérdida de confianza en la religión y en las instituciones religiosas. Según Jensen, el poeta recurre a la tradición católica española, con su énfasis en la irracionalidad, el sufrimiento y la vitalidad espiritual, como forma de resistencia frente a una modernidad de raíz «protestante», orientada al progreso material sin atender al sufrimiento humano (Jensen, 2020). Este tema aparece de manera recurrente en poemas como «Navidad en el Hudson», «Nacimiento de Cristo», «Grito hacia Roma», «La aurora», «La iglesia abandonada», «Cementerio judío» y «Crucifixión». En «Nacimiento de Cristo», Lorca manifiesta su indignación ante la corrupción de la iglesia y sus sacerdotes:

> La nieve de Manhattan empuja los anuncios
> y lleva gracia pura por las falsas ojivas.
> Sacerdotes idiotas y querubes de pluma
> van detrás de Lucero por las altas esquinas. (García Lorca, 2000: 160)

Estos versos muestran cómo la denuncia se articula en la estructura expresiva del poema, y permiten situar la voz de *Poeta en Nueva York* en la tradición contemporánea como testimonio de resistencia frente a la crisis cultural de la modernidad (Menarini/Del Río, 1984: 395). Además, en sus versos se percibe una denuncia ética, religiosa y humana de la sociedad urbana y moderna simbolizada por Nueva York. Por ejemplo, en «La aurora», Lorca describe dicha deshumanización mediante imágenes irracionales que describen la ciudad:

La aurora de Nueva York tiene
cuatro columnas de cieno
y un huracán de negras palomas
que chapotean las aguas podridas.
La aurora de Nueva York gime
por las inmensas escaleras [...] (García Lorca, 2000: 161)

La degradación de los símbolos tradicionales y la irracionalidad de las imágenes sugieren una visión trágica del mundo («aguas podridas», «la aurora gime», «huracán de negras palomas»).

Aquí Lorca no ofrece ni victoria ni solución, sino el valor de nombrar y denunciar la degradación y dejar el testimonio del sufrimiento. En la «Oda a Walt Whitman», la repetición obsesiva de la agonía convierte la angustia íntima en denuncia colectiva, y la vigilia del poeta se transforma en un acto de resistencia poética, donde el heroísmo trágico consiste en sostener la memoria del sufrimiento sin promesa de victoria.

Agonía, agonía, sueño, fermento y sueño.
Este es el mundo, amigo, agonía, agonía, agonía. (García Lorca, 2000: 222)

El tono visionario que insinúa un futuro inquietante y desolador convierte la angustia íntima en denuncia colectiva, configurando una resistencia sin victoria (García-Posada, 1981: 70). Al mismo tiempo, la voz de Lorca se proyecta hacia un heroísmo colectivo, al solidarizarse con los marginados y con el mundo natural amenazado por la civilización mecanizada.

Como señala Ortiz (2018: 5), *Poeta en Nueva York* reformula la voz lírica, y como ejemplo propone el «Poema doble del lago Eden», donde la angustia íntima se hace plural y se proyecta en imágenes que reivindican la libertad y la verdad. En sus versos, el dolor personal se transforma en experiencia colectiva mediante recursos como la comparación con otros, la enumeración de figuras representativas (rosa, niño, abeto) y la afirmación de dejar de ser «poeta» para integrarse en «hombre de sangre»:

Quiero llorar porque me da la gana
como lloran los niños del último banco,
porque yo no soy un hombre, ni un poeta, ni una hoja,
pero sí un pulso herido, que sonda las cosas del otro lado.
Quiero llorar diciendo mi nombre,
rosa, niño y abeto a la orilla de este lago,
para decir mi verdad de hombre de sangre
matando en mí la burla y la sugestión del vocablo.
(García Lorca, 2000: 166–167)

Esta interpretación coincide con la lectura de Geist (2015, p. 551), quien argumenta que el poemario transforma la pérdida individual en memoria poética y resistencia compartida. En conjunto, ambas perspectivas iluminan el ciclo neoyorquino como un corpus donde el heroísmo trágico personal se integra en el heroísmo colectivo.

2.3. Heroísmo colectivo

La heroicidad poética en *Poeta en Nueva York* no se limita a la voz individual del poeta-testigo, sino que se extiende hacia un heroísmo colectivo, donde los marginados de la ciudad se convierten en símbolos de resistencia, convirtiendo a la colectividad en protagonista de la denuncia (Cañas, 1994). Este gesto se interpreta como una poética de la resistencia, en la que los personajes marginales encarnan la lucha contra la injusticia social (Predmore, 1970).

En esta línea, Delgado (2012) aborda la definición del héroe y la acción heroica en el ámbito dramático, y su reflexión permite ampliar el marco crítico hacia la poesía. En *Poeta en Nueva York*, el heroísmo colectivo se manifiesta en la acción poética que convierte la angustia personal en denuncia compartida, situando al poeta-testigo y a los marginados como protagonistas de un gesto heroico colectivo. De manera complementaria, Nandorfy (2001) señala que en *Poeta en Nueva York* la muerte y el sufrimiento se articulan de forma performativa, más que temática, desplazando el sacrificio íntimo del sujeto lírico hacia la imaginación de un fin apocalíptico. Para dicha autora, la obra se convierte en uno de los escasos corpus modernos donde coinciden en un mismo gesto verbal las dimensiones personal y colectiva (Nandorfy, 2001). En «El rey de Harlem», Lorca expresa con fuerza esta heroicidad colectiva:

Con una cuchara de palo
le arrancaba los ojos a los cocodrilos
y golpeaba el trasero de los monos.
Con una cuchara. (García Lorca, 2000: 125)

Estos versos convierten al personaje en símbolo de la comunidad afroamericana, víctima de la violencia y la discriminación, pero también en emblema de resistencia. La repetición y las imágenes de los cocodrilos cegados, los monos golpeados y la cuchara de palo como arma precaria intensifican la violencia y la brutalidad de la escena y al mismo tiempo expresan la denuncia, mostrando cómo la heroicidad poética se proyecta en los marginados que, a través de la voz del poeta, adquieren dignidad y fuerza universal. Aquí el heroísmo se proyecta en la multitud oprimida, que adquiere voz y fuerza a través del poeta (Tresgallo, 2018).

Umbral (2012, p. 12) define a Lorca como «posible y genial maldito», subrayando su arraigo estético y humano en los poderes demoníacos. Esta caracterización ilumina el heroísmo poético lorquiano como resistencia trágica y colectiva frente a la deshumanización moderna y la exclusión sexual y social. Esa condición se proyecta

en la «Oda a Walt Whitman», donde Lorca contrapone el amor libre del poeta norteamericano al amor degradado de la sociedad moderna. En este sentido, Lorca invoca la figura del poeta norteamericano como símbolo de libertad y diversidad:

> Ni un solo momento, viejo hermoso Walt Whitman,
> he dejado de ver tu barba llena de mariposas,
> ni tus hombros de pana gastados por la luna,
> ni tus muslos de Apolo virginal,
> ni tu voz como una columna de ceniza;
> anciano hermoso como la niebla,
> que gemías igual que un pájaro
> con el sexo atravesado por una aguja [...] (García Lorca, 2000: 220–223)

Aquí Whitman se convierte en símbolo de un heroísmo colectivo que defiende la dignidad de los marginados y proyecta la resistencia universal. El poeta norteamericano homosexual, imaginado con una barba poblada de mariposas, aparece en Lorca tanto fragmentado en partes corporales (barba, hombro, muslo) como evocado en su integridad simbólica (columna). La plenitud poética y humana de Whitman se subraya aún más mediante la representación de otros cuerpos reducidos a secciones (cintura, ombligo, circuncisión). Su unidad y centralidad se preservan incluso cuando Lorca lo convoca en dimensión fragmentaria, con marcada connotación erótica («que gemías igual que un pájaro», «gimiera en las llamas de tu ecuador oculto»), donde la metonimia del ecuador, además de su carga sensual, sugiere grandeza terrestre y centralidad corporal. El sacrificio y el autosacrificio se manifiestan tanto en la postura del Whitman dormido junto al río, que evoca la crucifixión («con la barba hacia el Polo y las manos abiertas»), como en la poderosa imagen del «sexo atravesado por una aguja».

El heroísmo colectivo no se centra en un héroe individual, sino en la voz poética que visibiliza y dignifica a los grupos marginados. En este caso, Whitman simboliza la resistencia universal frente a la represión sexual y social, y Lorca se une a esa lucha desde su propia experiencia. El heroísmo colectivo se refiere, por tanto, a la capacidad de la poesía de transformar el sufrimiento íntimo en un gesto compartido de resistencia y afirmación de la dignidad humana. Aquí también Lorca expresa su solidaridad con todos aquellos que, como él, padecen una situación de desilusión en el amor o amor no correspondido. García Lorca muchas veces alude al amor homosexual con el adjetivo oscuro.[2]

Como se puede observar, desde los seres de la naturaleza («Poema doble del lago Eden») hasta los marginados sexuales («Oda a Walt Whitman»), raciales («El

---

2 *Sonetos del amor oscuro* contiene los sonetos escritos durante los últimos años de vida de Federico García Lorca. En ellos aparecen temas recurrentes de Lorca, sobre todo el amor frustrado, amor imposible y la muerte. La primera edición: García Lorca, F. *Sonetos del amor oscuro*. *ABC*, 17 de marzo de 1984. Reimpreso posteriormente en *Obras completas* (varias ediciones: Aguilar, Akal/Edaf, Alianza). https://www.abc.es/archivo/abci-sonetos-lorca-amor-primicia-y-portada-202003240135_noticia.html. Una de las ediciones más recientes: García Lorca, F. (2021). *Sonetos del amor oscuro*. SAGA Egmont.

rey de Harlem») o religiosos («Grito hacia Roma»), Lorca se sitúa junto a ellos en su condición de oprimidos. Esta identificación se extiende también al mundo natural amenazado por la civilización mecanizada, donde el amor, la fantasía y la imaginación aparecen ahogados:

Con los animalitos de cabeza rota
y el agua harapienta de los pies secos.

Con todo lo que tiene cansancio sordomudo
y mariposa ahogada en el tintero. («Vuelta de paseo», García Lorca, 2000: 111)

En algunos poemas, como «Nueva York. Oficina y denuncia», «Grito hacia Roma», «Oda a Walt Whitman» y «Son de negros en Cuba», el poeta adopta una voz poética «libertada», con la que expresa su denuncia, la rebeldía radical y su conciencia social. En «Nueva York (Oficina y denuncia)» se manifiesta con fuerza esta dimensión:

¿Qué voy a hacer? ¿Ordenar los paisajes?
¿Ordenar los amores que luego son fotografías?
Que luego son pedazos de madera y bocanadas de sangre.
No, no; yo denuncio.
yo denuncio la conjura
de estas desiertas oficinas
que no radian las agonías [...] (García Lorca, 2000: 205)

Este contraste entre la interrogación retórica inicial, que expresa la imposibilidad de ordenar la realidad («¿Ordenar los paisajes? ¿Ordenar los amores...?»), y la respuesta categórica («No, no; yo denuncio») afirma la decisión de denunciar, transformando la vacilación en acción poética y ética. En el «Poema doble del lago Eden», el poeta recurre a un recurso similar, pero no se limita a preguntar, sino que se entrega al deseo y a la experiencia vital:

No, no, yo no pregunto, yo deseo,
voz mía libertada que me lames las manos. (García Lorca, 2000:167)

De este modo, su voz liberada de toda restricción se transforma en un grito de compromiso y reivindicación de la libertad de todos, a la vez que se afirma como expresión heroica de la dignidad humana. Mediante sus versos en el poema «Oda a Walt Whitman», el poeta defiende el amor auténtico y la libertad de amar a quien quiera. Este poema, homenaje de García Lorca al poeta norteamericano, se convierte en apología de un amor natural y desinteresado. En este contexto, Lorca no levanta su voz contra:

[...] el niño que escribe
nombre de niña en su almohada;
ni contra el muchacho que se viste de novia
en la oscuridad del ropero;
ni contra los solitarios de los casinos
que beben con asco el agua de la prostitución;
ni contra los hombres de mirada verde
que aman al hombre y queman sus labios en silencio. (García Lorca, 2000: 222)

En estos versos, Lorca legitima diversas formas de amor, como el niño que escribe un nombre femenino, el joven que se viste de novia en secreto, los solitarios que buscan afecto en los casinos o los hombres que aman a otros hombres en silencio, presentándolos como expresiones auténticas de libertad y diversidad en el amor.

En contraste con la autenticidad que reparte «coronas de alegría», el poeta condena a los «maricas de todo el mundo», «asesinos de palomas» de «pensamiento inmundo», que dan «gotas de sucia muerte con amargo veneno», que representan la perversión y la artificialidad del amor:

Madres de lodo. Arpías. Enemigos sin sueño
del Amor que reparte coronas de alegría.

Contra vosotros siempre, que dais a los muchachos
gotas de sucia muerte con amargo veneno. (García Lorca, 2000: 223)

La oda plantea un enfrentamiento entre dos concepciones radicalmente distintas: seres moralmente vacíos porque no aman, y la naturalidad del amor a través de la figura de «bello Walt Whitman». Aunque los temas del «amor oscuro» y de justicia social aparecen en otras composiciones, este poema constituye, según Geist, «la más abierta apología en *Poeta en Nueva York* de una sexualidad (hetero u homo) libre, franca y honesta, y tiene que ver con la apelación de los surrealistas al amor y a la libertad como valores absolutos» (Geist, 1986: 472).

2.4. Visión heroica: amor libre y vigencia actual

La heroicidad poética en *Poeta en Nueva York* se construye tanto en el contenido, por la defensa del amor libre y la solidaridad con los marginados, como en la forma (recursos surrealistas, imágenes inconexas, metáforas, repeticiones, personificaciones) que intensifica la ruptura estética y proyecta su vigencia en la cultura contemporánea.

Los poemas marcan una clara ruptura respecto a la obra anterior de Lorca. No solo expresan el sentimiento de pérdida de un amor pasado y no correspondido, sino que en muchos de ellos el poeta adopta una voz poética «liberada» para expresar abiertamente sus ansias de vivir la vida amorosa según su elección. El tema del

amor imposible, experiencias amargas y frustrantes, también fue recurrente en la poesía surrealista de Breton, Éluard o Desnos (Millán, 2000: 92).

En definitiva, el lenguaje de *Poeta en Nueva York* intensifica la experiencia de crisis y resistencia, transformando lo concreto en abstracto y lo físico en humano. La transformación de lo concreto en abstracto alude a cómo la obra convierte elementos tangibles (la ciudad, la máquina, el cuerpo) en símbolos o imágenes que trascienden su materialidad, mientras que lo físico se transforma en humano, donde lo corporal se humaniza, adquiere voz y se convierte en experiencia (la naturaleza amenazada, los marginados, los cuerpos dolientes). El uso de los sustantivos es una de las características más notables de este poemario: abarcan todos los elementos del universo, mientras que los adjetivos son raramente descriptivos. Abundan, en cambio, las frases adverbiales y los verbos de cambio como ir, buscar, tropezar, disolver, trepar, agitar, derrumbarse, erizar, que sitúan las palabras en continua oposición con su naturaleza (Piero Menarini y Ángel del Río, 1984: 393–395).

En los versos se percibe que todo pierde su identidad, rasgo que atraviesa la obra. Esta disolución se manifiesta tanto en el plano temático como en el estilístico: la fragmentación, la ruptura y la pérdida de identidad refuerzan el mismo proceso en el mismo contenido, en el sentido de que la forma reproduce la experiencia de desintegración y sacrificio que el texto manifiesta. Así, el heroísmo trágico y colectivo no solo se enuncia en las imágenes poéticas, sino que se expone en la propia estructura del discurso.

Esta dinámica de fragmentación y sacrificio, presente en la propia estructura del poema, trasciende el texto y se proyecta en otras manifestaciones artísticas. La ruptura formal, las imágenes surrealistas y el heroísmo poético se proyectan en la actualidad, convirtiendo la obra en un símbolo de resistencia cultural y en una fuente inagotable de inspiración artística, como sucede con el flamenco vanguardista donde se fusiona la poesía sacrificial lorquiana y dramatiza la angustia íntima y el heroísmo trágico del poeta (Gutiérrez, 2018; Martínez, 2021; Pérez, 2022)[3].

3. Conclusiones

Poeta en Nueva York constituye una de las confesiones más intensas de Federico García Lorca, donde se entrelazan crisis personal y denuncia social, pérdida íntima y solidaridad con los marginados, crítica a la religión y defensa del amor auténtico. El análisis ha planteado la cuestión del héroe lorquiano desde la biografía hacia la expresión poética, situando el poemario como un espacio crítico aún vigente e inspirador en la cultura contemporánea.

Las formas de heroicidad planteadas —poética, trágica y colectiva—, no deben entenderse como categorías aisladas, sino como aspectos de un mismo proceso

3 Enrique Morente convirtió la voz de García Lorca en símbolo de resistencia colectiva a través de su álbum *Omega* (1996), dedicado explícitamente a Lorca en el centenario de su nacimiento, donde fusiona el flamenco vanguardista con la poesía lorquiana, incluido *Poeta en Nueva York* (Martínez, 2021). Dos décadas más tarde, Miguel Poveda retoma esta línea en *Enlorquecido* (2018), con once temas basados en poemas procedentes de *Poeta en Nueva York* y otras creaciones del poeta.

creativo: una voz que, al exponerse en su vulnerabilidad, transforma la experiencia individual en testimonio compartido, reivindicación de la libertad y resistencia frente a la deshumanización. Su concepción de la heroicidad se aparta del modelo épico tradicional y se redefine como un paradigma ético, poético y emocional.

El estudio se ha basado en la lectura directa de los versos, donde las imágenes, rupturas métricas y los recursos expresivos funcionan como evidencia textual y no solo cumplen una función ilustrativa. Los ejemplos seleccionados muestran que el poemario, junto con la bibliografía crítica, fundamenta las propuestas presentadas. Este planteamiento tiene consecuencias metodológicas: obliga a superar la separación entre estudios formales y comparativos, y a reclamar una lectura integradora que la obra misma exige.

El análisis se ha centrado en un corpus específico y en una edición crítica concreta, lo que abre la posibilidad de nuevas perspectivas comparativas. En particular, el análisis conjunto con la producción dramática en *El público* y *Así que pasen cinco años* y con el poemario *Diván del Tamarit* podría matizar la proporción entre las manifestaciones de heroísmo, con especial atención al aspecto trágico. De este modo, el enfoque comparativo y transdisciplinar permitiría matizar la proporción entre las distintas formas de heroísmo y enriquecer la comprensión de su poética, a partir de distintas perspectivas.

El trabajo, por tanto, se proyecta hacia futuras ampliaciones, orientadas a la relación con la obra teatral y la lírica posterior, así como con la recepción escénica contemporánea y la tradición musical que han revitalizado la expresión poética de García Lorca. De este modo, la interpretación y la vigencia de los aspectos estudiados continúan generando nuevos sentidos en diálogo con expresiones artísticas actuales.

En definitiva, el estudio demuestra que la heroicidad poética en *Poeta en Nueva York* representa un elemento constitutivo que articula la obra en sus planos temático, formal y ético. El estudio contribuye a la teoría literaria al redefinir la heroicidad más allá de la tradición épica y situarla dentro de la poética urbana moderna. Los planteamientos presentados tienen implicaciones para los estudios culturales contemporáneos, ya que la visión de García Lorca continúa inspirando la creación artística y los debates sobre la libertad y la diversidad.

Bibliografía

Anderson, A. A. (2024). Reflexiones sobre la edición de obras lorquianas sin publicar o sin acabar: los casos de Suites, Poemas en prosa, Poeta en Nueva York, Sonetos, El público, La casa de Bernarda Alba y El sueño de la vida. En M. Dilverno (Coord.), *Lorca y el archivo: diálogos con el porvenir* (pp. 213–247). Iberoamericana: Vervuert.

Arellano, M. I. (2018). *La poética del amor y la transformación en Poeta en Nueva York de Federico García Lorca*. El Colegio de México.

Bodini, V. (1982). *Poetas surrealistas españoles*. Barcelona: Tusquets.

Buñuel, L. (1990). *Mi último suspiro* (A. M. de la Fuente, Trad.). Barcelona: Plaza y Janés.

Cañas, D. (1994). *El poeta y la ciudad: Nueva York y los escritores hispanos*. Madrid: Cátedra.

Cuvardic García, D. (2006). Oda a Walt Whitman: homenaje de García Lorca al poeta del pueblo y las multitudes. *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica*, *32*(2), 11–28.

Delgado, R. G. (2012). El protagonista y el héroe: definición y análisis poético de la acción dramática y de la cualidad de lo heroico. *Ámbitos. Revista internacional de comunicación*, 21, 43–62.

Fernández, V., & Sánchez Torroella, R. (Eds.). (2013). *Querido Salvador, querido Lorquito: Epistolario (1925–1936)*. Barcelona: Elba.

García de la Concha, V. (2001). Prólogo al volumen VII. En F. Rico (Ed.), *Historia y crítica de la literatura española. Época contemporánea: 1914–1939* (Vol. VII/2, pp. 3–7). Barcelona: Crítica.

García Lorca, F. (1997). *Epistolario completo* (A. A. Anderson, Ch. Maurer, Eds.). Madrid: Cátedra.

García Lorca, F. (2000). *Poeta en Nueva York* (M. C. Millán, Ed.). Madrid: Cátedra.

García Lorca, F. (2015). *Poeta en Nueva York* (A. A. Anderson, Ed.). Galaxia Gutenberg.

García Montero, L. (2016). *Un lector llamado Federico García Lorca*. Madrid: Taurus.

García-Posada, M. (1981). *Lorca: interpretación de Poeta en Nueva York*. Madrid: Akal.

Geist, A. L. (1986). Las mariposas en la barba: Una lectura de Poeta en Nueva York. *Cuadernos Hispanoamericanos, 435–436,* 547–566. Madrid.

Gibson, I. (2009). *Caballo azul de mi locura: Lorca y el mundo gay*. Barcelona: Planeta.

Gibson, I. (2016a). *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca (1898–1936)*. Barcelona: DeBolsillo.

Gibson, I. (2016b). *Lorca-Dalí: El amor que no pudo ser*. Barcelona: DeBolsillo.

Gubern, R. (1999). *Proyector de luna: La generación del 27 y el cine*. Barcelona: Anagrama.

Gutiérrez, B. (2018). *Enrique Morente: la voz libre*. Fundación SGAE.

Havard, R. (2000). Lorca's mantic poet in New York. En *Anales de la literatura española contemporánea* (pp. 439–477). Society of Spanish and Spanish-American Studies.

Hernández Torres, A. (2008). Poeta en Nueva York y el surrealismo. En *Actas del Congreso Internacional de la Asociación de Centros de ELE* (pp. 65–78). Brasilia: Centro Virtual Cervantes.

Iglesias Arellano, I. (2001). *Poeta en Nueva York: la ciudad y la crisis del sujeto lírico*. Madrid: Ediciones de la Universidad Complutense.

Ilie, P. (2001). El surrealismo español como modalidad. En V. García de la Concha (Coord.), *Historia y crítica de la literatura española. Época contemporánea: 1914–1939* (Vol. VII/2, pp. 290–295). Barcelona: Crítica.

Jensen, M. F. (2020). Un católico en Nueva York. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, *44*(2), 391–413.

Jiménez, J. (1992). La expresión poética de Lorca en *Poeta en Nueva York*. In K. Reichenberger & A. Rodríguez López-Vázquez (Eds.), *Federico García Lorca: perfiles críticos* (pp. 63–64). Kassel: Edition Reichenberger.

Maurer, C. (2013). *Federico García Lorca en Nueva York y La Habana: Cartas y recuerdos*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

Menarini, P., & Del Río, Á. (1984). Sobre *Poeta en Nueva York*. In F. Rico (Coord.), *Historia y crítica de la literatura española. Época contemporánea: 1914–1939* (Vol. VII/2, pp. 392–396). Barcelona: Crítica.

Millán, M.C. (2000). Prólogo. En F. García Lorca, *Poeta en Nueva York* (pp. 11–105). Madrid: Cátedra.

Mori, N. (2017). La visión trágica del mundo en las obras inéditas de juventud de Federico García Lorca. *Cuadernos CANELA, 28*, 21–38.

Morente, E. (1996). *Omega* [CD]. Madrid: El Europeo Música.

Morris, C. B. (1979). *Surrealism and Spain, 1920–1936*. Cambridge: Cambridge University Press.

Nandorfy, M. (2001). "Duende" and Apocalypse in Lorca's Theory and Poetics. *Revista canadiense de estudios hispánicos*, *26*(1), 255–270.

Ordiz, J. (2003). La poética de la resistencia en *Poeta en Nueva York*. *Revista de Literatura*, *65*(129), 45–68.

Ortiz, A. A. (2018). "De *Canciones* a *Poeta en Nueva York*": La angustia moderna en dos poemas de Lorca. *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, *43*(1), 5–31.

Ossa Martínez, M. A. D. L. (2021). Morente-Lorca, Lorca-Morente: "Campanas por el poeta". y por el cantaor. *Revista de investigación sobre flamenco "La madrugá"*, *18,* 19–46.

Pérez, M. J. J. (2022). Los otros instrumentos flamencos. *Revista del Centro de Investigación Flamenco Telethusa*, *15*(17), 62–66.

Poveda, M. (2018). *Enlorquecido* [CD]. Barcelona: Carta Blanca Records.

Predmore, R. L. (1970). Nueva York y la conciencia social de Federico García Lorca. *Revista Hispánica Moderna*, *36*(1/2), 32–40.

Predmore, R. L. (1980). *Lorca's New York Poetry: Social Injustice, Dark Love, Lost Faith.* Durham, NC: Duke University Press.

Tresgallo, S. R. (2018). Asedios a la ciudad moderna: acercamientos ecocríticos a *Poeta en Nueva York* de Federico García Lorca. *ULÚA. Revista de Historia, Sociedad y Cultura*, *31,* 143–171.

Umbral, F. (2012). *Lorca, poeta maldito* (Pról. de Ian Gibson). Barcelona: Austral Editorial

Veljković Michos, M. (2015). Elementos del surrealismo en Poeta en Nueva York de Federico García Lorca. *Filološki Pregled*, *42*(1), 113–124.

Villanueva, D. (2008). *Imágenes de la ciudad: Poesía y cine, de Whitman a Lorca*. Valladolid: Universidad de Valladolid.

Maja D. Veljković Michos

Summary

FEDERICO GARCÍA LORCA AND POETIC HEROISM IN *POETA EN NUEVA YORK*

This paper explores poetic heroism in Federico García Lorca's *Poet in New York*, aiming to show how heroism in this work is shaped beyond the traditional epic paradigm and situated within modern urban poetics as an ethical, aesthetic, and emotional expression. It emphasizes that this perspective on poetic heroism has not been systematically examined in previous scholarship, thereby opening a new dimension in the study of Lorca's oeuvre. The analysis considers three fundamental dimensions of heroism: the poet as hero-witness, tragic heroism, and collective heroism. The figure of the hero-witness is closely tied to Lorca's life circumstances and personal crises during his stay in New York, including confrontation with the economic depression, struggles with his personal and emotional crisis, and a sense of existential lostness. In this role, the poet becomes a witness to the dehumanization of the modern city, while simultaneously raising a voice of resistance through his poetic expression. Tragic heroism emerges from vulnerability, loss, and suffering, whereas collective heroism arises through giving voice to marginalized groups – racial, sexual, and social. The poetic language in this work departs radically from Lorca's earlier production, enriched with surrealist imagery, irrational metaphors, frequent repetitions, and metric irregularities that intensify the poet's anguish while reinforcing artistic resistance. These elements together contribute to understanding Lorca's universal voice as both heroic and symbolic of solidarity and freedom. The article employs a literary-critical approach based on textual analysis of selected poems, critical editions, and biographical sources, complemented by theoretical frameworks on surrealism and heroism. Direct engagement with the verses shows that poetic images and formal techniques function as textual evidence rather than mere illustration. Special attention is given to critical editions and biographical references, ensuring a more reliable interpretation of Lorca's poetic language and life circumstances. The analysis demonstrates that poetic heroism in *Poet in New York* is shaped as an ethical and emotional act of resistance, in which vulnerability becomes strength and poetry a medium of universal struggle for freedom and diversity. Lorca's vision is shown to possess lasting cultural relevance and opens the way for future comparative and interdisciplinary research, including connections with his dramatic works, later poetry, and contemporary stage and musical reception. This work contributes to the study of Lorca's poetics by introducing a perspective on poetic heroism that has not been sufficiently explored in the literature. Its significance lies in linking thematic, formal, and ethical dimensions of heroism, thereby enriching the understanding of Lorca's creative legacy and its contemporary reception.

Key words:
poetic heroism, Federico García Lorca, *Poeta en New York*, Spanish literature, surrealism

Маја Д. Вељковић Михос

Сажетак

ФЕДЕРИКО ГАРСИЈА ЛОРКА И ПЕСНИЧКИ ХЕРОИЗАМ У ДЕЛУ *ПЕСНИК У ЊУЈОРКУ*

Овај рад истражује песнички хероизам у делу *Песник у Њујорку* Федерика Гарсије Лорке. Циљ је да се прикаже како се у овом делу хероизам обликује ван традиционалне епске парадигме и смешта у оквир модерне урбане поетике, као песнички, етички и емотивни израз. Наглашава се да ова перспектива песничког хероизма није систематски истражена у досадашњој литератури, чиме се отвара нова димензија у проучавању Лоркиног стваралаштва. У том контексту, у раду се разматрају три основне димензије хероизма: песника као хероја-сведока, трагични хероизам и колективни хероизам. Фигура хероја-сведока повезује се с Лоркиним животним околностима и личним кризама током боравка у Њујорку: суочавањем с економском депресијом, личним и емотивним кризама и осећајем егзистенцијалне изгубљености. Песник постаје сведок дехуманизације модерног града, али и глас отпора кроз сопствени песнички израз. Трагични хероизам произлази из рањивости, губитка и патње, док колективни хероизам настаје кроз давање гласа маргинализованим групама, расним, сексуалним и друштвеним. Песнички језик у овом делу се радикално разликује од претходних Лоркиних остварења и обилује надреалистичким сликама, ирационалним метафорама, бројним понављањима и метричким неуједначеностима. Њихова употреба наглашава песникову тескобу, али и појачава израз уметничког отпора. У раду је примењен књижевно-критички приступ заснован на анализи стихова, критичких издања и биографских извора, допуњен теоријским оквирима о надреализму и хероизму. Непосредним увидом у стихове показује се да песничке слике и формалне технике функционишу као текстуални доказ, а не само илустративни примери. Посебна пажња посвећена је критичким издањима и биографским референцама, чиме се настоји да се обезбеди поузданија интерпретација и разумевање песничког језика и песникових животних околности. Анализа показује да се песнички хероизам у *Песнику у Њујорку* обликује као етички и емотивни чин отпора, у којем рањивост постаје снага, а поезија средство универзалне борбе за слободу и различитост. Закључује се да Лоркина визија има трајну културну релевантност и да отвара простор за будућа компаративна и интердисциплинарна истраживања, укључујући повезаност с драмским делима, каснијим песничким остварењима, као и са савременом сценском и музичком рецепцијом које би ревитализовале његов поетски израз. Рад доприноси проучавању Лоркине поетике тиме што отвара нову перспективу песничког хероизма, досад недовољно истражену у литератури. Његов значај лежи у повезивању тематске, формалне и етичке димензије хероизма, чиме се обогаћује разумевање Лоркиног стваралаштва и његове савремене рецепције.

Кључне речи:
песнички хероизам, Федерико Гарсија Лорка, *Песник у Њујорку*, шпанска књижевност, надреализам

https://doi.org/10.18485/analiff.2026.38.ns_hw.8
821.134.2.09 Марсе Х.

On anem? Periferia(s) de pícaros y *xarnegos* en *Últimas tardes con Teresa*, de Juan Marsé

Noelia M. Suárez García*
Universidad de Oviedo, Departamento de Filología Española
https://orcid.org/0009-0007-5436-7843

Palabras clave:
Juan Marsé,
xarnego,
picaresca,
periferia,
identidad,
desarrollismo

Resumen

La representación de la periferia urbana constituye un ámbito de especial interés para los estudios literarios y espaciales, ya que permite analizar la relación entre espacio, identidad y transformación social. Sin embargo, la configuración simbólica de la periferia barcelonesa durante el desarrollismo ha recibido una atención limitada desde una perspectiva interdisciplinar que combine la crítica literaria y la geocrítica. En este contexto, el presente trabajo tiene como objetivo analizar la configuración de la periferia urbana en *Últimas tardes con Teresa*, de Juan Marsé, como un territorio simbólico desde el que se articulan las relaciones entre espacio, migración, identidad y clase social. Para ello, se adopta una metodología interdisciplinar basada en la integración de la crítica literaria y la geocrítica, mediante un análisis textual de la novela, al mismo tiempo que dialoga con el contexto histórico de la Barcelona de mediados del siglo XX, caracterizado por los movimientos migratorios, la acelerada modernización y la conformación de nuevas identidades. El análisis revela que la periferia trasciende su dimensión geográfica para convertirse en un espacio simbólico en el que convergen las tensiones entre movilidad social, pertenencia e identidad. La figura del *xarnego*, construida como un antihéroe emparentado con la picaresca, encarna la experiencia del sujeto migrante y la complejidad de una identidad híbrida. Mientras, la representación de los conflictos culturales, la lucha de clases y la crisis de valores a través de personajes vinculados al lumpemproletariado pone de manifiesto las contradicciones de una ciudad en transformación. En conjunto, el presente estudio propone reconsiderar la periferia urbana como una categoría interpretativa fundamental para comprender la construcción identitaria en la Barcelona desarrollista, lo que contribuye a la interpretación de la interacción literatura-territorio-identidad. *(примљено: 3. јуна 2026; прихваћено: 6. јула 2026)*

https://anali.fil.bg.ac.rs
АНАЛИ ФИЛОЛОШКОГ ФАКУЛТЕТА

CC BY SA

* Facultad de Filosofía y Letras
Departamento de Filología Española
Campus de Humanidades "El Milán",
Edificio Departamental, 2.ª planta
C/ Francisco Rodríguez García, s/n
33011 Oviedo, España
suarezgnoelia@uniovi.es

1. Geografías del desarraigo: la periferia urbana y la construcción del 'xarnego'. A modo de introducción

La década de los sesenta en España estuvo fuertemente condicionada por el proceso de modernización económica acelerada impulsado por los Planes de Estabilización del período conocido como «desarrollismo franquista». Este fenómeno de carácter económico provocó un masivo éxodo rural hacia grandes ciudades industrializadas, como Madrid y Barcelona, obligando a una rápida y radical transformación de la fisonomía de los núcleos urbanos. Barcelona se convirtió en uno de los principales focos de emigración para miles de españoles procedentes mayoritariamente de las zonas rurales meridionales más empobrecidas. Sin embargo, la ciudad carecía de infraestructuras y medios necesarios para absorber urbanística y socialmente el flujo demográfico procedente del campo español, una situación que derivó en la creación, más bien improvisación, de una periferia chabolista segregada y carente de los servicios básicos elementales. Este momento será crucial para la transición de una economía y sociedad de carácter agrario hacia una realidad urbana e industrial que derivará en las décadas posteriores de la Transición en la ciudad posmoderna:

> Ha hecho falta el desarrollismo económico de los años sesenta, la consolidación de la ciudad como el centro determinante de la vida española, arrebatando pautas de conducta, de comportamiento, de moralidad y de creencia, a la España agraria, determinante antes de la guerra civil, empantanada en el caciquismo y en la represión, deshabitada de jóvenes que huían a las ciudades industriales de España o Europa. (Vázquez Montalbán, 2001: 95)

Este fenómeno y la consiguiente proliferación de asentamientos chabolistas en los márgenes de las grandes urbes operó como un sugerente catalizador en el imaginario colectivo que se trasvasó a la ficción de la época. La convergencia estética e ideológica entre la producción literaria y otros géneros, como el cine, evidencia una clara inquietud por parte de los creadores para representar las consecuencias del desarrollismo en la población procedente del campo y perteneciente al estrato social más bajo.[1] La novela de realismo social opera a través de recursos miméticos que se reflejan en el discurso y en las focalizaciones sobre la segregación espacial y su consecuente segregación social e identitaria. De este modo, la crudeza y el desarraigo de los asentamientos será una modalidad narrativa que operará tanto en la novela de los sesenta como en el cine social y comercial del mismo periodo.

---

1 El cine de realismo social se sirve de los mismos recursos miméticos con la finalidad de mostrar la segregación espacial y sus consecuencias en la sociedad y la identidad de los ciudadanos. Muestra de ello es la transitoriedad y el fuerte desarraigo reflejados tempranamente en la película neorrealista *Surcos*, de José Antonio Nieves Conde (1951), considerada pionera en la representación del trauma de la inmigración interior. En la década de los sesenta, esta mirada será asimilada por el cine comercial bajo la utilización de diferentes códigos satíricos, como se constata en el film de carácter cómico, fuertemente influenciado por el sainete de costumbres, *No somos ni Romeo ni Julieta*, de Alfonso Paso (1969). En ella, la precariedad de las barriadas periféricas sirve de telón de fondo para articular una fuerte crítica social muy edulcorada, pero sintomática de las tensiones urbanas que estaba provocando el acelerado desarrollismo.

En el ámbito literario, la publicación en 1966 de *Últimas tardes con Teresa*, de Juan Marsé, supuso una profunda ruptura tanto estética como temática respecto al realismo social imperante de novelas emblemáticas como *La colmena*, de Camilo José Cela (1951) o *Central eléctrica*, de Jesús López Pacheco (1958). Como señala Gonzalo Sobejano, la novela de Marsé funciona como «una parodia sarcástica de la novela social en sus dos vertientes: como testimonio de los sufrimientos del pueblo y como testimonio de la decadencia de la burguesía» (1970: 348). Así, el autor ficcionaliza la geografía barcelonesa a través de las tensiones socioculturales de una ciudad fracturada en dos mundos separados y totalmente opuestos: la burguesía catalana representada a través de las zonas nobles de San Gervasio y Blanes y el subproletariado inmigrante asentado en las barracas en el Monte Carmelo.

La creciente atención que los estudios literarios han prestado al espacio durante las últimas décadas ha permitido superar la consideración tradicional del escenario narrativo como un mero soporte físico de la acción. Desde esta perspectiva, el espacio deja de ser entendido como un elemento pasivo para convertirse en una construcción cultural y simbólica capaz de intervenir activamente en la configuración de las relaciones sociales, las identidades colectivas y los conflictos ideológicos representados por la ficción. Como señala Henri Lefebvre (2013), el espacio no constituye una realidad neutral ni preexistente a las prácticas humanas, sino una producción social que materializa las relaciones de poder dominantes en cada momento histórico. En consecuencia, la ciudad puede ser interpretada como un texto en el que se inscriben las tensiones económicas, políticas y culturales que atraviesan una determinada sociedad.

Esta concepción resulta especialmente útil para abordar las transformaciones urbanas experimentadas por la España del desarrollismo. La acelerada industrialización de las décadas de 1950 y 1960 provocó una profunda reorganización de las ciudades españolas y generó nuevas formas de segregación espacial asociadas a los movimientos migratorios procedentes del ámbito rural. En este contexto, la expansión de las periferias urbanas no constituyó únicamente un fenómeno urbanístico, sino también un proceso de diferenciación social mediante el cual determinados grupos fueron desplazados hacia espacios caracterizados por la precariedad material y por una débil integración en la comunidad urbana. Desde esta perspectiva, la tradicional oposición entre centro y periferia adquiere un significado que trasciende la geografía física para convertirse en una manifestación de las desigualdades sociales producidas por la modernización económica.

Las reflexiones de Michel de Certeau (1980) han permitido a diversos estudiosos de la crítica espacial profundizar en la dimensión simbólica del espacio. Para él, la ciudad no puede reducirse a la planificación institucional ni a la organización material de sus calles y edificios, puesto que adquiere significado a través de las prácticas cotidianas de quienes la habitan y la transitan. El desplazamiento de los individuos por el entramado urbano genera formas particulares de apropiación simbólica que convierten el espacio en una experiencia vivida. En el ámbito literario, esta perspectiva permitirá analizar cómo los recorridos de los personajes revelan

conflictos sociales y formas de exclusión que permanecen ocultas tras la aparente homogeneidad de la ciudad, como se observa en los viajes de Teresa, la protagonista, a la periferia en su coche Floride, un símbolo de poder. Los trayectos, las fronteras y los desplazamientos se convertirán así en mecanismos narrativos privilegiados para representar las relaciones de poder que estructuran el espacio urbano.

Por otra parte, la reflexión antropológica de Marc Augé (1993) sobre los no-lugares aporta una herramienta necesaria para interpretar determinados espacios periféricos surgidos como consecuencia de los procesos de urbanización acelerada típicos del desarrollismo español. Frente a los lugares antropológicos, definidos por la memoria colectiva, las relaciones sociales estables y los sentimientos de pertenencia, los no-lugares se caracterizan por la ausencia de identidad histórica y por la dificultad de establecer vínculos duraderos con ellos. Aunque la noción de no-lugar fue originalmente formulada para analizar espacios propios de la sobremodernidad, su dimensión conceptual permite aproximarse a aquellas periferias construidas desde la provisionalidad y destinadas a albergar poblaciones desplazadas. En estos casos, el espacio aparece asociado al desarraigo de clase y a la imposibilidad de construir una identidad plenamente integrada en el nuevo entorno.

La relación entre espacio e identidad resulta igualmente fundamental para comprender la situación de aquellos sujetos que ocupan posiciones marginales dentro de la estructura urbana. Diversos estudios sobre identidad cultural han señalado que los procesos migratorios suelen generar formas de pertenencia incompletas o híbridas, caracterizadas por la tensión permanente entre el lugar abandonado y el espacio de acogida. El sujeto migrante quedaría situado en una posición liminal desde la que participaría simultáneamente en varios universos culturales sin llegar a identificarse plenamente con ninguno de ellos. Esta condición adquiere una relevancia particular en el caso de los movimientos migratorios internos experimentados en España durante el franquismo, donde la integración económica no siempre fue acompañada de una integración simbólica y cultural efectivas.

A partir de estas consideraciones, la representación de la periferia urbana en *Últimas tardes con Teresa* puede interpretarse como la manifestación literaria de un espacio producido por las contradicciones del desarrollismo. La ciudad aparece organizada mediante una lógica jerárquica que distribuye diferencialmente el acceso al prestigio, a la riqueza y a la pertenencia social. El centro urbano concentrará los valores asociados al poder económico, a la tradición histórica y a la legitimidad cultural, mientras que la periferia se configurará como un territorio marcado por la exclusión, la precariedad y la incertidumbre identitaria. En consecuencia, los desplazamientos de los personajes por la geografía barcelonesa no constituirán simples movimientos físicos, sino que representan intentos de atravesar las fronteras sociales profundamente arraigadas.

Desde esta perspectiva, la figura del *xarnego* adquiere una dimensión que excede su significado sociológico inmediato. Más que designar únicamente al

emigrante procedente de las regiones rurales españolas, el término permite identificar una subjetividad construida en la intersección entre espacio, clase social e identidad cultural. Su condición marginal no deriva exclusivamente de su posición económica, sino también de su dificultad para acceder a los mecanismos simbólicos de reconocimiento que legitiman la pertenencia a la comunidad urbana. De este modo, la periferia y el *xarnego* aparecen vinculados por una misma experiencia de desarraigo que convierte la ciudad en un escenario privilegiado para analizar los procesos de exclusión y las tensiones derivadas de la modernización social. En este sentido, el objetivo de este artículo es analizar cómo la periferia barcelonesa se conforma como un dispositivo narratológico fundamental y cómo en ese espacio liminal se configura la figura del *xarnego*, heredero del pícaro de los Siglos de Oro, caracterizado por su identidad híbrida y desclasada. Se sostiene que la oposición centro/periferia no constituye únicamente un recurso espacial, sino el mecanismo narrativo mediante el que Marsé construye la identidad del *xarnego* como una reformulación contemporánea de la figura del pícaro.

2. Espacio urbano y pertenencia de clase: el anhelo del xarnego

Marsé representa la ciudad de Barcelona no como un mero telón de fondo o decorado pasivo por el que transitan Teresa y Manolo «El Pijoaparte», los protagonistas, sino como un agente activo que influye de manera decisiva sobre su psicología y determina sus interacciones sociales. Así, el centro y la periferia representarán la sociedad barcelonesa a través de diferentes símbolos de clase. Las pulsiones entre ellos aparecen reflejadas mediante los gestos, los objetos y el registro lingüístico[2] que presentan la impenetrable y férrea diferencia entre los poderosos —asimilados al centro— y los excluidos —asimilados a la periferia—, además de la carencia de un aparato ideológico crítico que luche por el cambio y la igualdad social. Así, Manolo «El Pijoaparte», a pesar de ser un obrero que vive en la periferia, es totalmente pasivo, su lucha se centra exclusivamente en la supervivencia dentro del mundo del hampa y su única ambición es ascender socialmente. Por el contrario, la única pretensión de Teresa es el descenso social, como si de un juego se tratase, pero sin abandonar nunca su acomodada posición en la alta burguesía catalana, como así se muestra al final de la novela, cuyo destino es la formación de una familia tradicional tras contraer matrimonio con un joven de su misma condición social.

Por tanto, la periferia funcionará como un territorio liminal que delimita la exclusión de aquellos recién llegados a la urbe que, como Manolo, únicamente ansían salir de la pobreza. La distancia geográfica que se muestra entre El Carmelo y la

2 El Pijoaparte utiliza un registro vulgar confundiendo «linotipia» con «lipotimia» o «peces» con «pecés», una clara referencia al Partido Comunista, al hacerse pasar por un obrero revolucionario para entrar dentro del círculo de amistades de Teresa. Esta confusión no solo muestra su pertenencia a un estrato social más bajo, sino la falta de conciencia política de la clase trabajadora. Por contraposición, el nivel léxico de Teresa es más elevado, culto y académico y se refleja a través de la terminología teórica y los tecnicismos político-filosóficos que muestran que su compromiso social se basa únicamente en lecturas, pero carece de práctica.

zona alta de Barcelona reproduce la misma distancia social, económica e ideológica entre Teresa y El Pijoaparte. El espacio físico es utilizado por Marsé para visibilizar la estratificación urbana a partir de la división en clases sociales: los de arriba (la burguesía catalana) contemplan la ciudad desde sus torres, mientras los de abajo (los inmigrantes o *xarnegos*) habitan las escarpadas, polvorientas y embarradas[3] pendientes de El Carmelo. De esta forma, el tránsito continuo de Teresa con su coche Floride por la periferia y el de Manolo por la zona noble articulan la trama de la novela, concluyendo con la misma separación física (y social) con la que comenzaba la novela. Para ello, el autor utilizará tres espacios simbólicos: el ya mencionado El Carmelo, constituido como un universo aparte inundado de emigrantes, San Gervasio y Blanes, la residencia de la burguesía que contrasta radicalmente con el anterior, y el centro, donde convergen todas las clases sociales, pero dominado igualmente por la burguesía catalana. En la descripción de los mismos, destacan las imágenes arquetípicas de las torres de las casas de la zona noble que además aportan una perspectiva vertical que enfatiza la superioridad de quienes observan desde arriba. Paralelamente, el narrador focaliza sobre los descampados, indicadores de la decadencia de un espacio abandonado económica y administrativamente desde el que los excluidos observan la ciudad dominante en la lejanía con el deseo de formar parte de ella, como se percibe en el siguiente fragmento:

> Desde la cumbre del Monte Carmelo y al amanecer hay a veces ocasión de ver surgir una ciudad desconocida bajo la niebla, distante, casi como soñada: jirones de neblina y tardas sombras nocturnas flotan todavía sobre ella como el asqueroso polvo que nubla nuestra vista al despertar de los sueños, y sólo más tarde, solemnemente, como si en el cielo se descorriera una gran cortina, empieza a crecer en alguna parte una luz cruda que de pronto cae esquinada, rebota en el Mediterráneo y viene directamente a la falda de la colina para estrellarse en los cristales de las ventanas y centellear en las latas de las chabolas. La brisa del mar no puede llegar hasta aquí y mucho antes ya muere, ahogada y dispersa por el sucio vaho que se eleva sobre los barrios abigarrados del sector marítimo y del casco antiguo, entre el humo de las chimeneas de las fábricas. (Marsé, 2014: 79)

Los continuos desplazamientos físicos de Manolo hacia la ciudad suponen una transgresión de las fronteras invisibles de la misma. Como apunta Georges Tyras, este viaje espacial simboliza el choque entre «el deseo desclasado y la inmutabilidad de las estructuras sociales franquistas» (2002: 78). Por ello, las casas tanto de Teresa como de su entorno social suelen mostrarse con un orden caótico ante el joven, puesto que percibe que la estética del interior choca directamente con la arquitectura del

---

3 Como sostiene Domínguez Castro (2007: 71ss), las descripciones de El Carmelo en las que destaca la suciedad, el polvo, pero sobre todo el lodo, pueden interpretarse como una metáfora que simboliza la opresión de la dictadura franquista y la degradación de una sociedad que permanece estancada esperando a recibir órdenes que acatará sin pensar.

casco histórico. Esta percepción responde a una «abstracción del poder o, dicho de otro modo, de que solo a nivel abstracto es como puede ser reconocido, aprehendido y explicado el dominio de clase» (Díaz de Castro, 1984: 50). El centro adquiere un valor casi mítico porque posee el valor histórico y de pertenencia del que carece la periferia y funciona como un refugio identitario ante un futuro indeterminado donde la Historia pierde su valor.

Por tanto, Manolo se percibe como un desclasado que trata de buscar signos emblemáticos anteriores a la transformación industrial, símbolos que considera marcadores de clase. De ahí que interprete todos los elementos del interior de la casa de Teresa como un microcosmos del centro que controla la riqueza y el poder de la ciudad, aceptando sin resistencia que el poder y la fuerza de control de Barcelona sobre sus habitantes emana directamente del centro. Cito a continuación un fragmento que representa esta percepción del protagonista en relación con el espacio interpretado como un factor de dominación sobre la población excluida:

> De pie, inmóvil, en medio del espectáculo de aquellos grandes espacios iluminados, superficies lisas y muebles que no estorbaban ni parecían dispuestos a envejecer, captó la prolongación de un tiempo acumulado que allí flotaba como dentro de una campana de cristal, y que nada tenía que ver con el de su casa o de su barrio, acostumbrado a tocar diariamente las cosas y a dejarlas degradadas y viejas de repente, sino más bien con un pasado vivido no sabía cuándo ni dónde, como si ya en el vientre de su madre, en el palacio de los Salvatierra de Ronda, hubiera recorrido cientos de veces estos mismos salones y dependencias. (Marsé, 2014: 139)

Como se puede observar en el fragmento anteriormente citado, la periferia aparece definida no solo como un espacio de exclusión y de degradación social, sino que parece no formar parte de la ciudad. Identitariamente, es un espacio que surge fruto de la improvisación y de la rapidez para dar cobijo a las oleadas de emigrantes, por lo que se trata de asentamientos de construcción reciente y de carácter provisional, de ahí que Manolo no llegue a identificarse nunca con el espacio que la ciudad le otorga por su condición de *xarnego*. Por contraposición con los materiales nobles e inmutables a ojos del Pijoaparte, la periferia se construye a base de ladrillo, un material que con el paso del tiempo se convertirá en un símbolo de la clase obrera.

A través de la oposición centro/periferia percibida mediante las perspectivas adoptadas por Manolo y Teresa, se observa que la constitución de la imagen urbana se genera mediante la polarización, es decir, se parte de una imagen positiva cuya negación nace en uno de sus polos a la vez que se construye el carácter de su opuesto y viceversa. Se trata, en definitiva, de presentar una división urbana marcada por el poder, el prestigio, la riqueza y el confort propios del centro urbano y la exclusión, la pobreza, la degradación y el sujeto desclasado propios de las zonas periféricas. El siguiente fragmento, protagonizado por la señora Serrat, la madre de

Teresa, representa la segregación espacial barcelonesa enfatizando la exclusión de la periferia y la configuración del *xarnego* a partir de la imagen característica del pícaro que sobrevive por instinto ante una realidad marcada por la pobreza extrema:

> Para la señora Serrat, el Monte Carmelo era algo así como el Congo, un país remoto e infrahumano, con sus leyes propias, distintas. Otro mundo. [...] Eran hijos de refugiados de la guerra, golfos armados con tiradores de goma y hondas de cuero, y rompían faroles y se colgaban detrás de los tranvías. Pensando en ello, ahora le dijo a su hija:
> -Tú ya no te acordarás, pero cuando eras niña, un salvaje del Carmelo estuvo a punto de matarte... (Marsé, 2014: 206–207)

A pesar del cruce de fronteras producido por la relación entre Teresa y Manolo se producirá un desenmascaramiento de la falsedad que marcaba los anhelos de ambos y que supondrá la continuidad inmutable del orden establecido y prefijado en las páginas iniciales de la novela, cargadas de falsos sentimientos e ideales. Tal y como el propio narrador infiere:

> Pues en verdad que si el paso del tiempo no hubiese depositado a Manolo en este dormitorio en un estado tal de esperanzada efervescencia, convertido en un crédulo, miedoso y decoroso pretendiente, en una triste y estremecida sombra de lo que fue, ni a Teresa, por otra parte, la experiencia amorosa de este verano la hubiese convertido en una universitaria realista, consciente de la situación social y sexual de ambos, si nada de eso hubiera ocurrido, tal vez en efecto algo parecido a una escena de vodevil habría podido tener lugar en esta alcoba, y por cierto con gran contento y regocijo de los demonios (Marsé, 2014: 482–483)

Efectivamente, Manolo pretende utilizar a Teresa para ascender socialmente y conquistar su anhelado centro. Por su parte, Teresa pretende romper falsamente con los convencionalismos burgueses a través de una falsa concepción del amor, entendido de una forma superficial y carente de sentimientos, apoyándose nuevamente en el mismo aparato teórico que conforma su ideología revolucionaria. Si El Pijoaparte la utiliza, ella también tratará de utilizarlo como un mero instrumento para perder la virginidad, concebida como un símbolo de clase reaccionario, algo que no conseguirá con él, pero sí con un primo suyo, perteneciente a su misma condición social y, después de haber contraído matrimonio, siguiendo estrictamente los códigos morales propios de la burguesía catalana. Al no conseguir su finalidad, Teresa rompe con Manolo, lo abandona a su suerte y bromea de su esporádico romance con sus compañeros y amigos intelectuales.

Esta relación basada en un interés mutuo de ascenso y descenso social implica la configuración de ambos personajes por parte del narrador como sujetos degradados que no van a alcanzar sus anhelos, puesto que no tienen una intención clara y consciente, sino que aparecen constantemente situaciones que son incapaces de

solventar y que les impiden llevar a fin su objetivo social y, como refleja el fragmento anterior, su objetivo sexual, destacando la ironía y el fuerte sarcasmo con el que el narrador presenta personajes y acciones, no así el espacio urbano.

3. Xarnegos, pícaros y periferias

El núcleo ideológico de la novela se articula sobre el personaje de Manolo «El Pijoaparte», que encarna de manera paradigmática la figura del *xarnego*, un término originalmente peyorativo utilizado en Cataluña para designar a los inmigrantes de la zona rural castellanohablante. El *xarnego* habita un limbo identitario, puesto que una vez que abandona su tierra natal campesina pierde su identidad, pero tampoco será aceptado en la sociedad urbana catalana. Así describe el narrador los espacios periféricos improvisados ante la llegada masiva de emigrantes: «Cronológicamente, el barrio no tenía historia, sino vecindario; sociológicamente, no era un sector de la ciudad, sino un vertedero de mano de obra barata; urbanísticamente, no era una prolongación de Barcelona, sino un tumor crecido a sus espaldas» (Marsé, 2014: 24).

A partir de este fragmento se puede caracterizar el espacio como un no-lugar (Augé, 1993), por contraposición con los espacios antropológicos con los que el individuo se identifica. Así, el protagonista se sitúa en un territorio desprovisto de identidad histórica y con el que le es imposible establecer una relación de pertenencia. Devesa-Gómez (2017), a partir de las teorías de Augé (1993) y de De Certeau (1980), afirma que los espacios urbanos de la novela se presentan como construcciones antropológicas y estáticas que únicamente adquieren significación en contacto con El Pijoaparte. Salvo que él abandona su lugar de origen con la intención de instalarse en otro espacio y formar parte de él, el resto de personajes únicamente se desplaza de forma ocasional y transitoria buscando diversión, frente a la materialidad económica que busca Manolo.

Por su parte, Lluis Izquierdo, en el estudio crítico a su edición de la novela, sostiene que El Carmelo sufre un proceso de «antropomorfización del paisaje» (1984: 12), adquiriendo rasgos que reflejan su alienación con la comunidad que lo habita y especialmente con el protagonista. Su descripción como «un tumor crecido a sus espaldas» (Marsé, 2014: 24) supone la concepción de este espacio a través de la mirada estigmatizante del centro, a la vez que refleja las contradicciones del proceso de modernización y desarrollo acelerado que está sufriendo el país, como se precisa en el epígrafe anterior. Se percibe como un espacio dominado por el lumpemproletariado, donde la supervivencia diaria desplaza cualquier idealismo político y moral, de ahí que Manolo sea un personaje pasivo ideológicamente y acepte y asimile las estructuras de poder que descubre durante su relación con Teresa, porque en el fondo quiere ser absorbido por ellas.

En este sentido, diversos críticos han asimilado la configuración del personaje con la tradición picaresca española de los Siglos de Oro en lo que supondría una actualización de antihéroes como Lázaro de Tormes o El Buscón (Nichols, 1989: 45 y Scarpetta, 2008). Se trata de personajes caracterizados por la ausencia de linaje y por su inserción problemática en un espacio urbano que condiciona tanto sus

estrategias de supervivencia como sus aspiraciones de ascenso social. Desde esta perspectiva, la ciudad adquiere un papel central en la constitución del pícaro, en la medida en que no solo funciona como escenario de sus acciones, sino como el marco que define su identidad y su movilidad social, por ello se convertirá en «el ecosistema del pícaro» (Maravall, 1986: 698-760). Esta relación entre marginalidad y espacio urbano no surgirá de forma aislada, sino que se inserta en un proceso histórico de transformación de las estructuras sociales que provoca un desequilibrio con respecto a la tradicional oposición campo/ciudad.

En este sentido, Valdeón Baruque señala el proceso de «devaluación de la pobreza» (1973: 390ss), iniciado en el siglo XIV, que consiste en una reconceptualización de la figura del pobre, cuyo resultado es que cualquier pobre que no padezca una enfermedad o esté impedido para el trabajo físico será considerado un holgazán, un vagabundo y un delincuente. Este cambio contribuye a la progresiva expulsión de los sectores más desfavorecidos hacia los márgenes urbanos y a la consolidación de una nueva moral económica basada en la productividad y la posesión de riqueza. Ya en la Edad Moderna, este proceso se intensifica con el desarrollo de las primeras formas de capitalismo y la reorganización de los espacios urbanos, lo que favorece la aparición de figuras marginales asociadas a la movilidad forzada, la precariedad y la supervivencia en la ciudad. Es en este contexto donde la picaresca se presenta como una respuesta ficcional ante estas nuevas formas de exclusión y segregación social. Aunque la picaresca responde a un contexto histórico específico, su lógica social puede rastrearse en momentos posteriores de transformación urbana y crisis económica en los que emergen figuras equivalentes. En este sentido, cabe destacar que las transformaciones sociales que impulsan el éxodo rural determinan la reaparición del pícaro a finales del siglo XIX y principios del siglo XX a través de la figura del golfo. Al igual que el pícaro, enfatiza todas las alteraciones o novedades que experimenta la estructura urbana porque para él significan la posibilidad de ascender en la jerarquía social y lograr sus aspiraciones. Como se puede percibir, la aparición de la picaresca y su recuperación se produce en momentos de congestión de los espacios urbanos como consecuencia del éxodo rural y su figura comienza a diluirse cuando el cambio económico-social llega a su fin y el espacio se descongestiona, produciéndose su integración en el nuevo orden dentro de la clase obrera, como se observa en *Aurora roja*, la novela de Pío Baroja (1904) que cierra la trilogía de *La lucha por la vida*.

Si se considera la aparición y la evolución del género picaresco, se puede concluir que el surgimiento del *xarnego* responde a las mismas condiciones sociológicas que la representación del pícaro o de su correlato contemporáneo, el golfo. Al igual que sus referentes tradicionales, el *xarnego* se diferencia de otros personajes aislados socialmente porque no puede abandonar el espacio que le ha sido conferido, no puede salir de la sociedad que lo excluye, su única opción es integrarse en el nuevo orden en el momento en el que el cambio social que está experimentando llegue a su fin. Así, la ciudad formará parte intrínseca de sus fechorías, ya que se le presenta como un enorme espacio transitado por una gran masa anónima de individuos de

distinta clase social de los que puede obtener algún beneficio que le permita medrar y lograr alcanzar una clase social acomodada.

En esta línea, destaca la presentación de Manolo como un joven de origen humilde, carente de escrúpulos morales, cuyo motor vital es el ansia obsesiva de ascenso social. Su capital no será ni el dinero, ni el linaje, sino su propio cuerpo, su atractivo físico y su impostura para conquistar a Teresa y con ella su posición social. El narrador describe su psicología, en la que destacan el resentimiento y la ambición, en los siguientes términos: «Él no quería integrarse en la clase obrera, quería evadirse de ella; no quería destruir a la burguesía, quería poseerla, disfrutar de sus privilegios, besar sus manos perfumadas y pisar sus alfombras» (Marsé, 2014: 89).

Al igual que el pícaro, Manolo lucha por introducirse en las altas esferas para formar parte de la burguesía catalana. Se definirá por la codicia y el desarraigo, pues desprecia a los obreros concienciados de los suburbios y canaliza su resentimiento de clase a través del deseo de posesión de Teresa. Su estrategia consiste en mimetizarse, adoptar los códigos del grupo al que aspira pertenecer, aunque tampoco se identifique con ellos, para convertir su existencia en una representación continua en busca de una identidad impostada. Todos los conflictos generados en la novela reflejan la lucha por parte de la burguesía para mantener el control y los valores tradicionales ante la aparición de un nuevo fenómeno social que afecta no solo al orden urbano catalán, sino a su propia identidad. Teresa y Manolo conforman las dos caras de una misma realidad social: la desigualdad social de la España del desarrollismo y la forma en la que el proceso urbano de Barcelona trajo consigo nuevas formas de relación contrapuestas a la moral y las costumbres tradicionales burguesas.

En relación con la condición del pícaro, Manolo es un viandante que está en constante movimiento y transita todos los espacios de la ciudad, considerándolos como no-lugares (Augé 1993) con los que en ningún caso se identificará o asentará. Su característica cazadora de cuero funciona como una armadura simbólica y, al mismo tiempo, como el disfraz que la burguesía interpreta erróneamente como un signo de rebeldía proletaria, cuando en realidad es el símbolo de su propia ambición: conquistar el centro a través de Teresa. Por tanto, se establece una relación directa y necesaria entre el espacio transitado y el protagonista en los términos mencionados anteriormente. Necesita la ciudad para conseguir materializar su deseo de ascenso social y la ciudad necesita ser descubierta por él para ser mostrada al lector en todas sus facetas. El desenlace de la novela consagra el fracaso inevitable de esta tentativa de infiltración social, puesto que, como no podría ser de otro modo, Manolo termina devuelto a su condición social marginal. Esta vuelta a su lugar originario supone la impermeabilización de la férrea estructura urbana ante los intentos de asimilación de un sujeto desclasado que quedará permanentemente confinado al olvido y a la exclusión del suburbio.

4. A modo de conclusión

El análisis de *Últimas tardes con Teresa* permite sostener que Juan Marsé construye una representación de la Barcelona desarrollista que trasciende

ampliamente la función descriptiva del espacio para convertir la ciudad en una estructura simbólica capaz de organizar las relaciones de poder, los procesos de exclusión social y la configuración de las identidades individuales. La oposición entre el centro urbano y la periferia no constituye únicamente una división geográfica, sino que se configura como la expresión material de una jerarquía social profundamente arraigada en la realidad de la España franquista. De este modo, la novela convierte la geografía urbana en un lenguaje capaz de revelar las contradicciones generadas por el acelerado proceso de modernización económica y por las migraciones interiores que transformaron de manera irreversible el paisaje humano y material de Barcelona durante las décadas centrales del siglo XX.

A lo largo de este artículo se ha observado cómo la periferia barcelonesa, particularmente el espacio de El Carmelo, aparece representada como un territorio de provisionalidad, desarraigo y exclusión. Su configuración como espacio marginal responde a las condiciones históricas derivadas del desarrollismo franquista, pero adquiere en la novela una dimensión simbólica que lo convierte en un espacio carente de memoria histórica, urbana y de legitimidad cultural. Este carácter liminal no solo define el entorno físico de los personajes, sino que incide directamente en la producción de subjetividades fracturadas, situadas entre la pérdida de un origen rural ya inoperante y la imposibilidad de una integración plena en la ciudad moderna.

En este contexto, la figura de Manolo Reyes «El Pijoaparte» emerge como la encarnación paradigmática de una subjetividad fracturada por la tensión entre la movilidad social y la exclusión estructural. Su condición de *xarnego* no debe reducirse a una categoría sociológica descriptiva y vinculada a la inmigración interior, sino que debe comprenderse como una forma de identidad producida por la propia lógica espacial de la ciudad, en la que la pertenencia no dependa únicamente de un desplazamiento físico, sino del reconocimiento simbólico que regula el acceso a la centralidad urbana. La trayectoria del personaje no solo revela la imposibilidad de superar dichas fronteras mediante el esfuerzo individual o la mera voluntad de ascenso social, sino que pone en evidencia la capacidad del orden urbano para absorber la transgresión aparente y neutralizar cualquier tentativa de modalidad real, reafirmando así la estabilidad de las estructuras de clase bajo la apariencia de circulación social. El fracaso final de Manolo no constituye simplemente una derrota personal, sino la confirmación de la impermeabilidad e inmutabilidad de un orden social que admite el contacto entre clases, pero rechaza su verdadera integración.

A partir de esta problemática, el artículo ha mostrado cómo la figura del *xarnego* puede interpretarse como una reactivación contemporánea de la lógica picaresca, entendida no como un modelo meramente literario, sino como una forma histórica de subjetividad emergente en contextos de reordenación urbana y crisis de las jerarquías tradicionales. Marsé recupera en el personaje de Manolo rasgos estructurales del pícaro clásico: la marginalidad de origen, la movilidad constante, la lógica de la supervivencia, la impostura identitaria y la aspiración de ascenso social. De esta forma, reubica esta representación en el marco de la modernización

acelerada de la segunda mitad del siglo XX, donde el espacio urbano se convierte en el principal dispositivo de producción de desigualdad. Tanto el pícaro como el *xarnego* pueden leerse como figuras estructuralmente homólogas, generadas en momentos históricos en los que la ciudad se reorganiza como espacio de concentración de la riqueza al mismo tiempo que expulsa a sujetos marginados y vulnerables.

Desde una perspectiva teórica, este trabajo se sustenta sobre una lectura de la novela de Marsé transversal e integradora, basada en los estudios urbanos, la geocrítica y el análisis de identidades desclasadas en momentos de cambios sociales. La ciudad deja de ser un escenario neutral para convertirse en un agente narrativo que condiciona las trayectorias vitales de los personajes y modela sus aspiraciones, frustraciones y formas de relación. La espacialización de la desigualdad que plantea la novela permite comprender cómo las jerarquías sociales se inscriben físicamente en el territorio y cómo el espacio urbano funciona como un mecanismo de legitimación y reproducción de dichas desigualdades. Así mismo, la lectura propuesta permite reconsiderar el concepto de identidad desde una perspectiva en constante movimiento y conflicto. La figura del *xarnego* representa una subjetividad construida en la intersección de múltiples pertenencias incompletas, incapaz de identificarse plenamente con el espacio abandonado y con el espacio de acogida. Esta condición híbrida convierte al personaje en un observador privilegiado de las contradicciones de la ciudad moderna, pero también en una víctima de las mismas. Su experiencia evidencia que la exclusión no opera únicamente a través de mecanismos simbólicos que determinan quién puede ser reconocido como miembro legítimo de una comunidad y quién permanece relegado a sus márgenes.

En definitiva, *Últimas tardes con Teresa* ofrece una de las representaciones más complejas de las consecuencias humanas del desarrollismo español y de la transformación urbana experimentada por Barcelona durante la década de los sesenta. A través de la articulación entre espacio, clase e identidad, Marsé construye una reflexión crítica sobre los límites de la movilidad social y sobre las formas de exclusión que acompañan a los procesos de modernización acelerada. La novela demuestra que las fronteras urbanas son también fronteras simbólicas y que la ciudad, lejos de constituir un espacio de integración universal, puede convertirse en un poderoso mecanismo de diferenciación social. Desde esta perspectiva, la figura del *xarnego* adquiere una relevancia que trasciende su contexto histórico para convertirse en un símbolo perdurable del desarraigo, de la búsqueda de pertenencia y de las tensiones que surgen cuando los procesos de cambio económico transforman más rápidamente los espacios que las estructuras sociales que los sustentan.

Bibliografía

Augé, M. (1993). *Los "no lugares". Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa.

De Certeau, M. (1980). *L'invention du quotidien. 1. Arts de faire*. Paris: Gallimard.

Díaz de Castro, F.J., Quintana Peñuela, A. (1984). Juan Marsé: ciudad y novela. *Últimas tardes con Teresa*: organización del espacio y producción de la imagen. Palma de Mallorca: Universidad de Palma de Mallorca.

Domínguez Castro, M.E. (2007). Juan Marsé: esencialismo simbólico. *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica, 25,* 57–81.

Izquierdo, Ll. (1984). Epílogo a las geografías de Marsé. Juan Marsé, *Últimas tardes con Teresa*. Barcelona: Seix Barral.

Lefebvre, H. (2013). *La producción del espacio*. Ion Martínez Lorea y Emilio Martínez Gutiérrez (Eds.). Madrid: Capitán Swing.

Maravall, J. A. (1986). *La literatura picaresca desde la historia social (siglos XVI–XVII)*. Madrid: Taurus.

Marsé, J. (2014). *Últimas tardes con Teresa*. Barcelona: Seix Barral.

Nichols, G. (1989). El pícaro moderno y la Barcelona del desarrollismo. *Revista de Estudios Hispánicos*, *23*(2), 43–58.

Scarpetta, R. O. (2008). La cuestión del *xarnego* en la literatura de Juan Marsé: identidad cultural y conflicto social. *Actas I Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas*.
http://congresoespanyola.fahce.unlp.edu.ar

Sobejano, G. (1970). *Novela española de nuestro tiempo (En busca del pueblo perdido)*. Madrid: Prensa Española.

Tyras, G. (2002). *Gesto y memoria: Un análisis de la obra de Juan Marsé*. Barcelona: Anthropos.

Valdeón Baruque, J. (1973). Problemática para un estudio de los pobres y de la pobreza en Castilla a fines de la Edad Media. *A pobreza e a asistencia a os pobres na Peninsula Iberica durante la Idada Media. Acta das 1as jornadas Luso-Espanholas de História Medieval, 2,* 889–918.

Vázquez Montalbán, M. (2001). *La literatura en la construcción de la ciudad democrática*. Barcelona: Mondadori.

Noelia M. Suárez García

Summary

ON ANEM? PERIPHERY(S) OF ROGUES AND XARNEGOS IN *ÚLTIMAS TARDES CON TERESA* BY JUAN MARSÉ

This study explores the symbolic representation of urban peripheries in *Últimas tardes con Teresa* by Juan Marsé, focusing on Barcelona during the developmentalist period. Its primary aim is to analyze how the novel constructs the urban periphery as a symbolic space through which issues of migration, identity, and social class are articulated. I seek to examine how literary space reflects broader processes of social transformation in mid-twentieth-century Barcelona, particularly in relation to rapid modernization and internal migration. The text discusses the urban periphery as a key interpretative category in literary and spatial studies, emphasizing its role in the articulation of identity and social change. It also examines the relationship between space and migration, highlighting how peripheral zones become sites of cultural negotiation and conflict. Additionally, the analysis focuses on class structures and emergence of marginal social groups, particularly in the context of developmentalist urban growth. A central argument is that the periphery functions not only as a physical location but also as a symbolic construct. Together, these arguments contribute to a broader understanding of how literature represents urban transformation and identity formation. The study adopts an interdisciplinary framework that combines literary criticism and geocriticism. It is based on a close textual analysis of the novel, situated within the characterized by internal migration, accelerated modernization, and the emergence of new social identities. The approach enables an interpretation of spatial representation as both narrative strategy and sociohistorical discourse, linking literary form with urban experience. The analysis concludes that the urban periphery in Marsé's novel transcends its geographical function to become a symbolic space where tensions between mobility, belonging, and identity converge. The figure of the *xarnego*, portrayed as a picaresque antihero, embodies the experience of migration and hybrid identity formation. The novel further reveals how cultural conflict, class struggle, and moral crisis are represented through characters associated with the lumpenproletariat, exposing the contradictions of a rapidly transforming city. I argue that these representations highlight the instability of social identities in developmentalist Barcelona. This study provides valuable insight into the literary construction of urban space and its relationship with identity formation. Its main contribution lies in demonstrating the usefulness of an interdisciplinary geocritical approach to literary analysis. However, its interpretative focus may limit engagement with alternative theoretical frameworks. Overall, it enhances understanding of the interaction between literature, territory, and identity in contemporary Spanish narrative.

Key words:
Juan Marsé, xarnego, picaresque, periphery, identity, developmentalism

Ноелија М. Суарес Гарсија

Сажетак

КУДА ИДЕМО? ПЕРИФЕРИЈА/Е ПИКАРА И ДОЂОША У РОМАНУ *ПОСЛЕДЊЕ ПОПОДНЕ СА ТЕРЕЗОМ* ХУАНА МАРСЕА

Ова студија истражује симболичко приказивање урбаних периферија у делу *Последње поподне са Терезом* Хуана Марсеа, са фокусом на Барселону у периоду развојног индустријализма. Њен основни циљ је да анализира како роман конструише урбану периферију као симболички простор кроз који се артикулишу питања миграције, идентитета и друштвене класе. Аутор настоји да испита на који начин књижевни простор одражава шире процесе друштвене трансформације у Барселони средином XX века, посебно у вези с убрзаном модернизацијом и унутрашњим миграцијама. Текст разматра урбану периферију као кључну интерпретативну категорију у књижевним и просторним студијама, наглашавајући њену улогу у артикулацији идентитета и друштвених промена. Такође анализира однос између простора и миграције, истичући како периферне зоне постају места културне преговорности и сукоба. Поред тога, анализа се фокусира на класне структуре и на појаву маргиналних друштвених група, посебно у контексту урбаног развоја током индустријализације. Централна теза је да периферија функционише не само као физичка локација, већ и као симболичка конструкција. Заједно, ови аргументи доприносе ширем разумевању начина на који књижевност представља урбану трансформацију и обликовање идентитета. Студија усваја интердисциплинарни оквир који комбинује књижевну критику и геокритику. Заснована је на детаљној текстуалној анализи романа, смештеног у историјски контекст који карактеришу унутрашње миграције, убрзана модернизација и појава нових друштвених идентитета. Овај приступ омогућава тумачење просторне репрезентације као наративне стратегије и друштвено-историјског дискурса, повезујући књижевну форму с урбаним искуством. Долази се до закључка да урбана периферија у Марсеовом роману превазилази своју географску функцију и постаје симболички простор у коме се укрштају напетости између мобилности, припадности и идентитета. Лик *дођоша* (*xarnego*), представљен као пикарски антихерој, отелотворује искуство миграције и хибридног идентитета. Роман додатно приказује културне сукобе, класну борбу и моралну кризу кроз ликове повезане с лумпенпролетаријатом, откривајући противречности брзо трансформишућег града. Аутор тврди да ове репрезентације наглашавају нестабилност друштвених идентитета у Барселони периода развојног индустријализма. Ова студија пружа значајан увид у књижевну конструкцију урбаног простора и његову везу с обликовањем идентитета. Њен главни допринос лежи у показивању корисности интердисциплинарног геокритичког приступа књижевној анализи. Међутим, њен интерпретативни фокус може ограничити укључивање алтернативних теоријских оквира. У целини, рад доприноси бољем разумевању односа између књижевности, простора и идентитета у савременој шпанској прози.

Кључне речи:
Хуан Марсе, дођош, пикареска, периферија, идентитет, развојни дух

https://doi.org/10.18485/analiff.2026.38.ns_hw.9
821.134.2.03=163.41 81'255 Јовановић С.

La recepción de la literatura española del siglo XIX en las traducciones y otros textos de Snežana Jovanović: la trayectoria de una heroína del hispanismo serbio

Vladimir J. Karanović*
Universidad de Belgrado, Facultad de Filología, Departamento de Estudios Ibéricos
https://orcid.org/0000-0002-9862-5249

Palabras clave:
Snežana Jovanović,
literatura española del siglo XIX,
teoría de la recepción,
traducción literaria,
hispanismo serbio

Resumen

La primera traducción de una obra literaria es simultáneamente el primer acto crítico de la obra original en un ámbito cultural extranjero. La recepción de traducciones suele ir acompañada del interés por la interpretación y la evaluación de las obras literarias traducidas a través de textos complementarios y artículos científicos, que modifican el sistema de la literatura traducida y el entorno científico y académico en cuestión. Durante más de un siglo de la presencia de las obras y textos de la literatura española del siglo XIX en Serbia, el horizonte de la recepción ha sido escaso y variado, aunque en las últimas décadas aumenta el interés por los autores y temas de ese corpus de la literatura española. Snežana Jovanović (1970–2025), hispanista, traductora y profesora de lengua española, durante más de una década participó activamente en acontecimientos importantes para los estudios hispánicos y el hispanismo en general en nuestro país. En su actividad hispanista, encontramos firmes esfuerzos de ofrecer al público interesado y profesional traducciones de obras selectas de las literaturas española e hispanoamericana, acompañadas de los textos críticos e histórico-literarios. El propósito de este artículo es analizar los horizontes de recepción de la literatura española del siglo XIX en las traducciones y los textos especializados, críticos y científicos de Snežana Jovanović, explicando el contexto de su realización, evaluación por el ámbito académico profesional, y su importancia en el sistema de la literatura traducida y en el hispanismo serbio en general. Con sus traducciones, textos críticos, artículos científicos y otros escritos sobre la literatura española del siglo XIX, Snežana Jovanović dejó un inmenso legado a los estudios hispánicos serbios, y su polifacética labor como traductora e investigadora, sumada a su vasta cultura académica, constituye una contribución fundamental para el desarrollo y el prestigio del hispanismo serbio. *(примљено: 20. маја 2026; прихваћено: 25. јуна 2026)*

https://anali.fil.bg.ac.rs
АНАЛИ ФИЛОЛОШКОГ ФАКУЛТЕТА

CC BY SA

* Filološki fakultet
Katedra za iberijske studije
Studentski trg 3
11000 Beograd, Srbija
vladimir.karanovic@fil.bg.ac.rs

1. Introducción

La teoría de la traducción literaria implica una observación analítica de las diversas circunstancias de la creación de traducciones y de las competencias creativas que se requieren. Por lo tanto, la cuestión de la idoneidad de las traducciones se sitúa en el centro de su consideración teórica y práctica, es decir, de la traducción literaria como resultado de un largo y complejo proceso creativo. Como un ideal, se suele enfatizar la «belleza» y la «precisión» de la traducción. Sin embargo, la belleza no siempre puede considerarse un concepto relevante, principalmente debido al enfoque subjetivo del problema que implica en ese caso. Por otro lado, la categoría de precisión o idoneidad es deseable y común en la teoría de la traducción literaria, ya que, mediante una serie de métodos analíticos y lecturas comparativas del original y la traducción, se alcanza un resultado y una evaluación claros e inequívocos de la traducción (Bugarski, 1981: 19). La relación estructural entre el original y la traducción puede ser triple: 1) las estructuras literario-lingüísticas del original y la traducción pueden ser prácticamente idénticas; 2) la estructura del original se adapta a la de la traducción; o 3) la estructura de la traducción se adapta a la del original (Janićijević, 1999: 32). Dado que la traducción se realiza de una tradición a otra, estas relaciones son esenciales, y el efecto de la traducción en la cultura nacional en la que se incorpora dependerá, en gran medida, de cómo se resuelvan las relaciones mutuas entre estas tradiciones, es decir, del procedimiento elegido durante el proceso de traducción.

A pesar de aparecer en casi todas las teorías contemporáneas de la cultura, la idea de la traducción como paradigma del contacto y la mediación cultural no se ha desarrollado ni explicado plenamente, ya que nos resistimos a un conocimiento sistemático y a la traducción cultural que vincule el análisis de la traducción como producto, como función social, con el conocimiento que el término «traducción» implica en el marco de la filosofía general. Por lo tanto, es necesario considerar la traducción no solo como una actividad que tiene lugar entre dos lenguas, sino también como un proceso de comunicación intercultural, necesario e inevitable en el desarrollo de cualquier sociedad (Mančić, 2010: 48–49).

La literatura española dispone de una larga y consolidada tradición en cuanto a su presencia en Serbia, hecho consecuente de más de un siglo desde la primera traducción de *El Quijote* a los finales del siglo XIX (Dickov, 2014: 100). No obstante, si dejamos de lado la traducción de la literatura española del Siglo de Oro, la traducción de las obras literarias españolas del siglo XIX en Serbia fue resultado de un proceso complejo y postergado. Por ejemplo, la literatura del realismo español se empezó a traducir en los años 20 del siglo XX, gracias a la popularidad de la obra de Vicente Blasco Ibáñez, el primer autor de la literatura española del siglo XIX conocido en el ambiente cultural yugoslavo y serbio. La traducción de las obras literarias españolas, desde sus primeros pasos hasta nuestros días, ha sido fruto de una sinergia entre los traductores, editoriales e instituciones culturales, que tiene ciertas expectativas en la intención de conocer clásicos o las novedades literarias de una cultura específica y geográficamente alejada (Karanović/Pejović, 2025: 248).

La traducción frecuentemente comprende un análisis crítico e histórico-literario, realizado gracias a la presencia de los expertos en la materia, cuya actividad resulta de gran importancia en el proceso de recepción académica y profesional. En ese sentido, el estudio sistemático de la literatura española empieza en 1971, al fundarse el Grupo de Lengua y Literatura Españolas en la Facultad de Filología de la Universidad de Belgrado. Antes, los contactos, traducciones o estudios profesionales eran escasos y esporádicos, aunque solo preparaban el terreno para una actividad y un enfoque más ambicioso y sistemático (Soldatić, 2010: 22).

Los primeros estudios y las primeras monografías científicas datan de las últimas décadas del siglo XX y son fruto de la actividad de los profesionales hispanistas, profesores de literatura española o traductores expertos en temas literarios y culturales. Sin embargo, en los primeros años del siglo XXI el interés por los temas españoles aumenta considerablemente. Los resultados de la investigación del pensamiento crítico y científico con respeto a la literatura española muestran que este tipo de recepción interpretativa depende de muchos factores, entre los cuales se puede destacar la formación de expertos y autores competentes, investigadores en temas españoles y traductores de los clásicos literarios.

Durante más de un siglo de la presencia de las obras y textos de la literatura española del siglo XIX en Serbia, el horizonte de la recepción ha sido variable, aunque en las últimas décadas aumenta el interés por los referentes autores y temas de la literatura española. Snežana Jovanović (1970–2025), hispanista, traductora y profesora de lengua española, durante más de una década participó activamente en acontecimientos importantes para los estudios hispánicos y el hispanismo en general en nuestro país. En su biografía encontramos un firme esfuerzo por ofrecer al público interesado y profesional traducciones de obras selectas de las literaturas española e hispanoamericana, acompañadas de textos críticos e histórico-literarios.[1]

---

1 Snežana Jovanović se licenció en Estudios Hispánicos en el Departamento de Estudios Ibéricos de la Facultad de Filología de Belgrado (2000), en 2003 obtuvo el diploma de Estudios Avanzados en la Facultad de Filología de la Universidad de Complutense de Madrid y en 2010 terminó los estudios de Máster en Dirección Comercial y Marketing en la Escuela de Formación Empresarial en Madrid. Se doctoró en Literatura Española en la Universidad Complutense de Madrid (2016). Como profesora ayudante, de 2019 a 2025 impartió clases de traducción del serbio al español en el Departamento de Estudios Hispánicos de la Facultad de Filología y Artes de Kragujevac. Su investigación se centró en la literatura del siglo XIX, principalmente en el romanticismo, la novela costumbrista y la literatura del realismo español. Fue profesora colaboradora en el Instituto Cervantes de Belgrado (2022). Participó en calidad de traductora simultánea y consecutiva durante muchos años en diversos proyectos de la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID) y otras instituciones. Fue coeditora de la colección «Biblioteca Hispania» en la editorial Partenon de Belgrado, así como de la colección «Biblioteca Iberia. Monographica». Publicó una decena de artículos y trabajos en revistas científicas, volúmenes colectivos y actas de congresos nacionales e internacionales, y escribió varios textos especializados en forma de epílogos a las traducciones publicadas. Tradujo varias obras de la literatura hispánica clásica y contemporánea, entre las que se incluyen obras de Armando Palacio Valdés, Mariano Azuela, Benito Pérez Galdós, Mariano José de Larra, Benito Jerónimo Feijoo, Horacio Quiroga, Miguel de Unamuno, Rosalía de Castro, Juan Gabriel Vásquez, Jorge Bucay, Elena Poniatowska. Fue miembro de las siguientes asociaciones profesionales: Asociación de Traductores Literarios de Serbia, Sociedad de Literatura Española del siglo XIX (SLESXIX), Sociedad Serbia de Lenguas y Literaturas Extranjeras y Asociación de Profesores de Español en Serbia (APES).

El propósito de este artículo es analizar los horizontes de recepción de la literatura española del siglo XIX en las traducciones y los textos especializados, críticos y científicos de Snežana Jovanović, explicando el contexto de su realización, valoración por el ámbito académico profesional, y su importancia en el sistema de la literatura traducida y en los estudios hispánicos serbios en general.

2. Traducir la realidad española del siglo XIX: del costumbrismo al realismo

La primera traducción de Snežana Jovanović de las obras literarias españolas del siglo XIX es la novela *La hermana San Sulpicio* (2013, *Sestra San Sulpisio*), de Armando Palacio Valdés (1853–1938). Es una de las novelas más populares del realista español, como él mismo destacaba repetidamente. Su popularidad fue notable en la segunda mitad del siglo XIX, y es uno de los pocos autores españoles que alcanzó fama más allá de España. Cabe destacar que se trata de un autor traducido a numerosos idiomas, y que la primera traducción de esta obra al serbio fue realizada por Kalmi Baruh (1896–1945) en la década de 1930. Ochenta años después, los lectores serbios tuvieron la oportunidad de conocer la obra de una forma especial, gracias a la nueva traducción, en la que la traductora logró presentar una atmósfera que oscila constantemente entre el romanticismo y el realismo, encontrando excelentes soluciones para disimular las partes poco dinámicas del texto original. Las secciones que describen el ambiente circundante y la conexión de los sentimientos de los personajes con el entorno en el que habitan son traducidas con especial maestría. No hay nada superfluo en estos pasajes, y todo se subordina a la belleza expresiva y a la intención de ofrecer al lector un texto estilísticamente refinado. En esta primera traducción significativa de la hispanista serbia ya se puede intuir un espectro de elementos que determinarán el curso futuro de su poética traductora: interpretación cuidadosa del texto, buena comprensión de todas las partes complejas, desviación del texto en aquellos lugares donde se permite la libertad de traducción y adaptación del mismo al espíritu de la lengua serbia, hábiles soluciones léxicas, cuidado del estilo y un rico aparato crítico, que tiene la tarea de acercar la traducción al entorno cultural local, etc.

La siguiente traducción de una obra española del siglo XIX forma parte de la colección de clásicos hispánicos «Bibliotheca Hispania» en la editorial Partenon. Se trata de una colección más duradera en nuestro ambiente cultural, que desde 2013 hasta 2025 reunió más de 30 títulos traducidos del español al serbio. Los *Artículos de costumbres* (*Kostumbristički članci*) de Mariano José de Larra (1809–1837), traducidos y publicados en 2016, reflejan una obra única de la época romántica porque representan los mejores ejemplos del desarrollo de una nueva forma de prosa estrechamente relacionada con el desarrollo del periodismo y el artículo periodístico. Esta colección contiene artículos sobre costumbres, modales y tradiciones, y en ellos también encontramos un análisis de las características culturales y sociales de España de aquel entonces. Traducir una obra así no solo nos permite observar las especificidades culturales españolas, sino que también abre la puerta a la

comunicación entre la cultura original y el entorno que incorporará la obra traducida. Así, al seleccionar esta colección de textos breves en prosa, Snežana Jovanović abrió una nueva página en el intercambio intercultural entre los ambientes español y serbio. El texto traducido demuestra la intención de transmitir fielmente todos los elementos del contenido, con la posible libertad de traducción en aquellos aspectos que no tendrían sentido en nuestra cultura sin una explicación adicional. La línea de demarcación entre un cuento y un artículo periodístico desaparece lentamente y la traductora se esfuerza por encontrar soluciones léxicas originales que den al texto una pátina y un espíritu antiguo, basándose en la morfología específica de la época y una sintaxis muy compleja y tentadora.

En la misma colección, en 2018 se publicó la traducción de la novela *La fontana de oro* (*Zlatna fontana*) de Benito Pérez Galdós (1843–1920). A pesar de que el público serbio ya conocía algunas novelas del realista español en serbio[2], la traducción de esta obra tiene especial importancia tanto por su recepción y las características inmanentes como por su impacto dentro de la historia de la literatura española. Se trata de la primera novela realista de la literatura española, escrita por Galdós al inicio de su trayectoria profesional (1870), cuando se centraba en los procesos sociohistóricos y la política cotidiana durante un período delicado de la historia nacional. Esta obra es una síntesis de historia, crónica social y ficción pura, lo que implica un espectro de personajes, acontecimientos, costumbres y elementos propios de la época en la que se escribe. Por lo tanto, también representa un gran reto para cualquier traductor, que debe procurar encontrar el equilibrio perfecto entre la fiel representación del contenido, del espíritu de la época y una factografía que ayude a los lectores de un nuevo entorno cultural a comprender mejor una obra literaria de una cultura lejana. La traductora definitivamente logró cumplir su tarea con éxito, intentando ofrecer mediante comentarios información adicional sobre diversos aspectos de la vida cotidiana española de la época referente. Con frases arregladas, soluciones de traducción claras, dinamización de descripciones y otras herramientas de traducción, la traductora también consiguió convertir una obra mediocre en una lectura interesante en la que se explican fragmentos poco claros del texto original y se corrigen inconsistencias estilísticas.

En la actividad traductora de Snežana Jovanović encontramos a continuación la novela titulada *La hija del mar* (2023, *Kći mora*), de Rosalía de Castro (1837–1885), una de las escritoras más destacadas de la época posromántica y la literatura española del siglo XIX. Se trata de una obra de contenido específico, ambiente melodramático y personajes originales, que aborda el tema universal de la relación entre madre e hija. Esta es también la obra más original del corpus de traducción que nos ocupa, principalmente por la importancia de la feminidad y los temas femeninos. Dado que la obra de Rosalía de Castro está relacionada con el norte de España y Galicia, esta traducción implicaba una serie de retos que la traductora tuvo que superar. Una oración clara y precisa, un vocabulario regional rico y una insistencia en la

2 *Doña Perfecta, Nazarín, Tristana, Trafalgar, La desheredada, Fortunata y Jacinta.*

atmósfera y las emociones por encima de la trama, representan los elementos más importantes de este texto. Esta traducción enriquece significativamente la serie de traducciones de la literatura española del siglo XIX, y su especial contribución radica en que el público serbio ha tenido la oportunidad de conocer la novela integral de una de las representantes icónicas del posromanticismo español, quien, junto con Concepción Arenal (1820–1893) y Emilia Pardo Bazán (1851–1921), conforma la trinidad de intelectuales españolas que dejaron una huella significativa en su tiempo.

Otro acontecimiento importante en el ámbito cultural serbio fue la publicación de la *Antología de cuentos fantásticos españoles* (2024, *Antologija španske fantastične pripovetke*), por la editorial Partenon. Si bien en décadas anteriores hemos registrado varias antologías generales de ficción española, así como varias antologías de autores concretos de la literatura española de diferentes épocas, esta es la primera colección que incluye relatos exclusivamente fantásticos. La antología fue compilada y traducida por Snežana Jovanović, quien seleccionó los títulos más representativos de la narrativa española, desde autores que creaban en la época del costumbrismo, el romanticismo y el posromanticismo (Serafín Estébanez Calderón, José de Espronceda, Gustavo Adolfo Bécquer, Gertrudis Gómez de Avellaneda, Fernán Caballero) hasta los narradores más famosos de la época del realismo español (Benito Pérez Galdós, Pedro Antonio de Alarcón, Emilia Pardo Bazán, Leopoldo Alas Clarín). El rasgo común de todos los textos traducidos es la fiel representación de escenarios fantásticos, con algunas soluciones léxicas destinadas a intensificar los elementos de lo macabro, lo oculto, lo sobrenatural, lo mágico, lo espeluznante y lo antirrealista. Al editar y traducir los textos de esta antología, la hispanista serbia demostró que el corpus de la literatura española del siglo XIX no se fundamentaba sólo en el costumbrismo clásico de la primera mitad del siglo, o en el realismo y naturalismo posteriores, que a menudo se consideran una constante de toda la literatura española, sino también en temas y técnicas literarias que trascienden el realismo clásico y anuncian nuevas tendencias en la literatura española de épocas posteriores. Gracias a la cuidadosa selección de textos, los lectores serbios han tenido la posibilidad de comparar las características de la literatura fantástica española con obras similares de otros ámbitos literarios. Asimismo, esta antología representa un puente simbólico entre los entornos culturales español y serbio, y contribuye a la posible superación de los prejuicios y tópicos que acompañan la recepción de la traducción de la literatura y los temas españoles en Serbia (Karanović, 2024: 160).

La última traducción de Snežana Jovanović del corpus literario español del siglo XIX es la novela *Misericordia* (*Milosrđe*) de Benito Pérez Galdós, publicada en 2025 como parte de la colección «Bibliotheca Hispania» de la editorial Partenon. Esta obra, escrita en la fase del llamado «realismo espiritual», describe, en gran medida, las circunstancias sociales españolas y la vida madrileña de la segunda mitad del siglo XIX. La obra es significativa, entre otras cosas, porque Galdós retrató el mundo de los pobres y marginados, cuyos problemas no fueron reconocidos o fueron ignorados por la sociedad española de la época. Galdós también es conocido por introducir el

argot y el lenguaje cotidiano local en la lengua literaria, destacando especialmente las particularidades del dialecto madrileño. Sus novelas suponen un reto debido a su compleja sintaxis y a los numerosos detalles que a menudo dificultan el desarrollo y la dinámica de la trama. Por ello, la traductora tuvo la ardua tarea de transmitir a los lectores serbios el espíritu del texto original, las particularidades del dialecto madrileño, así como numerosas palabras y expresiones propias del habla de la zona central de la Península Ibérica. Además, la notable calidad de esta traducción reside en las soluciones léxicas adaptadas para ámbitos específicos, como la gastronomía, la vestimenta, los rituales religiosos y las formas de vida y de celebración de las festividades. Si consideramos también el clima espiritual de la novela, que contiene un respetable número de fragmentos dedicados a la religión, la moral y la filosofía, podemos concluir que la intención de la traductora era añadir el corpus menos conocido, aunque intelectualmente complejo de Galdós, a las traducciones de sus obras ya existentes en la literatura traducida serbia.

3. El criticismo objetivo y el espíritu romántico y realista español en los textos críticos e histórico-literarios de Snežana Jovanović

Los textos especializados de Snežana Jovanović dedicados a la literatura española del siglo XIX pueden dividirse en dos grupos: estudios críticos y textos histórico-literarios. Este corpus incluye textos complementarios, frecuentemente publicados como epílogos de traducciones de clásicos españoles del romanticismo y el realismo.

El primer texto de ese tipo es el epílogo titulado «Zaboravljeni klasik» (2013, «El clásico olvidado»), que complementa la traducción de la novela *La hermana San Sulpicio* de Armando Palacio Valdés. Aparte de un breve texto de Kalmi Baruh sobre la obra del autor español, que acompañó la primera traducción de esta novela en la década de 1930, prácticamente no existían textos de ese contenido en serbio. El texto de la hispanista serbia está dividido en varios párrafos y contiene detalles significativos sobre la vida del escritor, su obra en general, el contexto de su creación y su desarrollo profesional. Sin embargo, la parte central está dedicada a la novela *La hermana San Sulpicio*, al análisis del contenido, de los personajes, la ambientación, los rasgos narrativos, etc. La autora destaca especialmente la fama internacional del escritor y la presencia de esta novela en lenguas extranjeras, ya que su traducción facilitó la recepción de la literatura realista española en la amplia zona balcánica durante la primera mitad del siglo XX. Este epílogo está escrito con evidente competencia histórico-literaria, pero también podemos reconocer su valor informativo, puesto que el objetivo fue presentar al escritor español y su novela más famosa al círculo amplio de lectores serbios, sin detalles que obstaculizaran una esperada y más fácil apreciación del valor de esta obra.

El tema de la literatura española del siglo XIX reaparece en el epílogo a la traducción de los *Artículos costumbristas* (2016) de Mariano José de Larra. En un texto académico titulado «Marijano Hose de Lara između književnosti i novinarstva» («Mariano José de Larra entre la literatura y el periodismo»), la autora analiza de

manera exhaustiva y competente todos los elementos importantes de la valiosa obra del romántico español. En la primera parte del texto encontramos una contextualización del escritor, tanto en la época en que creaba como en el sistema de la literatura española, siendo de importancia también un repaso de los modelos e influencias asociados a su personaje y su obra. El apartado sobre la vida de Larra representa el estudio biográfico más detallado sobre este tema en nuestro ambiente cultural, y cabe destacar que la autora no solo demuestra conocimiento de todos los detalles biográficos, sino que también presenta de forma hábil y sintética episodios significativos que serán cruciales para la trayectoria del corpus literario en cuestión. Al considerar los géneros que abordó Larra, demuestra su versatilidad y perseverancia en el trabajo, así como los pasos iniciales en el proceso de formación del periodismo como profesión propia en la España de aquella época. En la última sección del texto, dedicada a los artículos costumbristas, en pocas páginas podemos conocer numerosas características importantes de este género prosístico emergente: su origen, desarrollo, temática, conexión con el periodismo, impacto de la tradición, etc. Finalmente, este epílogo resulta significativo no solo para los estudiosos de la obra del romántico español, sino también para los aficionados a la literatura española y para todos aquellos que deseen analizar esta colección de artículos en un contexto comparativo.

El siguiente texto referente es el epílogo titulado «Benito Peres Galdos i roman španskog realizma» («Benito Pérez Galdós y la novela del realismo español»), que complementa la traducción de la novela *La fontana de oro* (2018), publicada en la «Bibliotheca Hispania». En la introducción encontramos una presentación sintética de datos biográficos sobre el realista español, y en la continuación se destaca especialmente la sección sobre la valoración de la obra galdosiana en el contexto social e histórico-literario. La autora incluye un valioso panorama de los precursores de la novela realista española y las llamadas *novelas de entregas* o *folletines*, cuya influencia en la obra temprana de Galdós es evidente, pero también muy indicativa para el desarrollo de la novela realista española en décadas posteriores. Además de la hábil sistematización de los rasgos biográficos y creativos de la obra galdosiana, este texto ofrece a los lectores serbios un análisis exhaustivo de la novela en sí: diversidad formal del texto, precursores e influencias, (in)congruencias entre historia y ficción, características narratológicas, ideológicas e histórico-literarias, etc.

El epílogo a la traducción de la novela *La hija del mar* (2023), titulado «Rosalija de Kastro: između tuge, bola i mora» («Rosalía de Castro: entre la tristeza, el dolor y el mar»), destaca por varios elementos innovativos en la actividad crítica de Snežana Jovanović sobre la literatura española del siglo XIX. Si bien la recepción de la literatura realista española estuvo sujeta a diversas evaluaciones y fases de consideración crítica, este epílogo demuestra el potencial sintético y la intención de introducir al público serbio en la obra de esta excepcional escritora del posromanticismo español. La hispanista serbia presenta la vida y obra de Rosalía de Castro en todo el lujo de detalles: la obra literaria se sitúa en la época y en el sistema de la literatura española del siglo XIX, sobre todo en el marco del posromanticismo. Una atención especial

se presta al análisis de la novela *La hija del mar*, destacando las líneas dedicadas al tema, los personajes, la atmósfera, la narración, las características de la época, etc. La novela se aborda desde una perspectiva prefeminista y a través de una crítica de la sociedad española de la época, máxime de la posición de la mujer y la marginación social, fenómenos que las sociedades europeas en el futuro descubrirían cada vez más. Finalmente, las últimas páginas del texto disponen de una evaluación singular de la obra de Rosalía de Castro, así como de su novela traducida, que abre un nuevo capítulo en la modesta recepción de la traducción de esta autora española en nuestro entorno cultural. Aunque el texto es breve, su sistematicidad, capacidad informativa y concisión en la presentación de los elementos importantes de la vida y la obra de la escritora española amplían significativamente los horizontes de los lectores serbios, a la vez aumentando su posibilidad para comprender analíticamente a la intelectual gallega que dejó huella en la historia general de la lucha por los derechos humanos y la creación de un mundo mejor.

El ultimo texto en forma de epílogo, dedicado a la materia de la literatura española del siglo XIX, lleva el título «Lice i naličje Madrida u romanu *Milosrđe* Benita Peresa Galdosa» («La cara y la cruz de Madrid en la novela *Misericordia* de Benito Pérez Galdós»), y complementa la traducción de la novela *Misericordia* (2025) de Benito Pérez Galdós. Este texto fue escrito, obviamente, con la intención de informar al público serbio sobre las fases más importantes de la obra galdosiana, pero también sobre los elementos originales e innovadores que la novela traducida aporta al sistema de la literatura española, visto desde una perspectiva cronológica. En la primera parte del texto la hispanista serbia analiza específicamente las características del llamado «realismo espiritual», a finales del siglo XIX, cuando Galdós, al igual que otros realistas, abandonó la estética naturalista y se inclinó hacia nuevas tendencias, de carácter espiritual y psicológico. La mayor parte del texto está dedicada a la novela traducida, es decir, al análisis de su contenido, estructura, temas, red de motivos, personajes, entorno y circunstancias sociales en las que se desarrolla la trama de la obra. También son valiosos los estudios fragmentados del ambiente madrileño, del gueto social donde se encuentran los protagonistas marginados, de los principios morales y filosóficos de los personajes, retratados sintéticamente a través de ciertas acciones de los mismos. Finalmente, nos encontramos con una evaluación de la novela *Misericordia*, no solo en la totalidad de la obra de Galdós, sino también en el contexto más amplio del desarrollo de la novela española a finales del siglo XIX, lo que ofreció a los lectores serbios una nueva introspección a este corpus novelístico del realista español y les posibilitó nuevas lecturas e interpretaciones diferentes de la obra específica, tanto en el contexto interior de la literatura española como desde una perspectiva comparada.

Este breve panorama de los textos especializados de Snežana Jovanović lo completamos con la reseña de la colección «Bibliotheca Hispania» de la editorial Partenon o, mejor dicho, de su segunda serie de traducciones, publicadas desde 2017 hasta 2019. El texto titulado «La colección *Bibliotheca Hispania* de la casa editorial Partenon: segunda serie de clásicos hispánicos» se publicó en la revista *Beoiberística*

(Vol. 5) en 2021. Entre la traducción de 10 obras de la literatura española, mexicana y argentina, destacamos cuatro que encuadran al marco temático que nos ocupa en este trabajo, y que pertenecen a la literatura española del siglo XIX: *Oriente* (2018) de Vicente Blasco Ibáñez, *La fontana de oro* (2018) de Benito Pérez Galdós, *La cuestión palpitante* (2019) de Emilia Pardo Bazán y *La mujer de porvenir* (2019) de Concepción Arenal. La reseñadora destaca la importancia de la traducción de la obra de viajes *Oriente* de Blasco Ibáñez, en la traducción de Mirjana Sekulić. Además de la calidad del texto en serbio, también evalúa el texto crítico en forma de epílogo de la traductora, que se centra en los rasgos principales de la literatura de viajes, en el tema de la imagen del otro, de gran envergadura en este tipo de textos, y en las particularidades del viaje del autor español al Oriente.

Otro escritor de la literatura española del siglo XIX, integrado por la segunda serie de las traducciones, es Benito Pérez Galdós, cuya obra *La fontana de oro* es por primera vez traducida al serbio. Snežana Jovanović, ahora en calidad de reseñadora de la obra, destaca que esta novela resume el credo realista de Galdós: la moderna novela española debe ser nacional, basada en la observación directa de la realidad, tiene que ofrecer una imagen verosímil de la sociedad, apoyarse en la recién creada clase media y buscar en ella el material para sus creaciones literarias, etc.

La siguiente traducción del corpus elegido pertenece a Emilia Pardo Bazán, escritora de amplia cultura, de gran curiosidad intelectual y talento, a la que los lectores serbios ya han tenido la oportunidad de conocer como novelista. La continuación de las traducciones de Izabela Beljić de la obra pardobazaniana en este caso se presenta con *La cuestión palpitante*, conjunto de textos que, en su momento, provocaron gran revuelo tanto por las ideas que plasmaban como por el hecho de que venían de la pluma de una mujer. Snežana Jovanović evalúa el contenido de la obra, destacando que se le puede otorgar un carácter ensayístico, porque Pardo Bazán expone sus reflexiones teóricas sobre el realismo, naturalismo y las ideas de Émile Zola con el objetivo de acomodar la doctrina naturalista a la tradición española. Se notifica que la edición serbia incluye un amplio estudio de Izabela Beljić, en el que se analiza de manera pormenorizada la situación literaria en España de los finales del siglo XIX, la reacción a la nueva corriente literaria y la crítica de la escritora gallega del realismo y naturalismo.

Y, finalmente, el público serbio e internacional ha tenido la oportunidad de informarse de la traducción de la obra *La mujer del porvenir* de Concepción Arenal, autora hasta entonces desconocida en Serbia fuera de los círculos académicos, cuyo papel en la emancipación de la mujer en España es indiscutible. La reseñadora destaca que la importancia del contenido ideológico de esta obra es obvia, porque Arenal intenta no solo rebatir la idea de la inferioridad fisiológica e intelectual de la mujer, sino demostrar su superioridad. En la reseña se evalúa la importancia del texto complementario de Izabela Beljić, como extenso estudio que a los lectores serbios posibilita el conocimiento la vida de la escritora española, su trayectoria literaria y, sobre todo, esclarece la evolución de sus ideas y su lucha social e ideológica, a la que Concepción Arenal había dedicado todos sus empeños.

4. El ambiente académico y la actividad científica de Snežana Jovanović

El interés de los hispanistas serbios por el estudio científico de temas relacionados con la literatura española del siglo XIX es reciente y aparece en el siglo XXI. Es interesante que el romanticismo español no despertara interés entre los investigadores de nuestro entorno, y que dicha actitud hacia esta época de la literatura española haya perdurado hasta nuestros días. Sin embargo, el costumbrismo y el realismo están presentes en los textos científicos de varios hispanistas serbios. Los primeros textos dedicados a esta época se publicaron en revistas científicas nacionales y se centraron en la obra de Emilia Pardo Bazán, Leopoldo Alas Clarín, Juan Valera y, posteriormente, en diversos aspectos de la obra de Benito Pérez Galdós, Vicente Blasco Ibáñez y otros realistas y naturalistas españoles.

Entre los hispanistas serbios, que a través de su labor científica han abordado el período de la literatura española que nos interesa en este trabajo, hay que destacar, en especial, a Snežana Jovanović. Su actividad puede definirse como sintética, principalmente porque se dedicaba a todas las épocas literarias del siglo XIX. Asimismo, los textos científicos que publicó en revistas, actas de congresos y monografías colectivas abordan temas inéditos y marcos de investigación innovativos, no solo en nuestro entorno, sino también en la comunidad científica hispanista internacional, lo que contribuyó a la mayor relevancia y trascendencia de su obra.

El primer texto científico de la hispanista serbia sobre la literatura española del siglo XIX es su tesis doctoral, defendida en enero de 2016 en la Facultad de Filología de la Universidad Complutense de Madrid, bajo la dirección de Epicteto Díaz Navarro. Titulado *El costumbrismo en la narrativa de Wenceslao Ayguals de Izco. La realidad urbana madrileña*, el texto aporta una enorme contribución a la recepción y al estudio del costumbrismo español. El objetivo principal de la investigación fue encontrar, analizar e interpretar los rasgos del costumbrismo de Wenceslao Ayguals de Izco (1801–1873), así como destacar su visión particular de la vida cotidiana, presentada en el espacio urbano del Madrid de su tiempo. Concretamente, esta tesis explora la categoría estética de la costumbre en la narrativa de Ayguals de Izco, considerando que, al representar las costumbres españolas, representa su propio mundo y las relaciones que en él se establecen. Este recurso se utiliza a menudo como retrato moral y físico de la sociedad del siglo XIX, así como una reivindicación de la literatura nacional original y una forma de combatir la hostil representación estereotipada de España en el extranjero. Las observaciones de la autora se basan en la famosa trilogía (*María o la hija de un jornalero*, *La marquesa de Bellaflor o El niño de la inclusa*, *Palacio de los crímenes o El pueblo y sus opresores*), ya que refleja la poética del escritor, su ideario de la novela, sus intenciones y aspiraciones expresadas de manera muy explícita. Como ilustración de la evolución de estas intenciones, la investigación también se basa en los *Pobres y ricos o La bruja de Madrid*, ya que evidencia la nueva etapa creativa del escritor, con la trama folletinesca como elemento dominante. Como explica la autora, las novelas de Ayguals de Izco no pueden asociarse plenamente con el

costumbrismo, pero cumplen con varias de las características de este género. Para identificarlas y sintetizarlas, se consultaron numerosos estudios sobre el tema y se realizó una selección de las características más iterativas y estándar como base de la poética y la estética del costumbrismo. En la parte central se analizan varios elementos predefinidos en la parte introductoria, cuyos resultados encontramos en el segmento final, que contiene conclusiones muy indicativas y relevantes. Se destaca que la narrativa de Ayguals de Izco se caracteriza por el didactismo, la moralización, la crítica social y la sátira contra ciertas costumbres nacionales y del patriotismo. En la parte final, Jovanović sintetiza los rasgos más importantes de la obra analizada, concluyendo que el escritor no se conforma con la mera observación de la realidad circundante, sino que, al representar los terribles acontecimientos de la historia española, su intención fue integrarlos en la memoria colectiva y, por lo tanto, guiar a las generaciones futuras, etc.

La tesis doctoral de Snežana Jovanović tiene una gran relevancia para los estudios hispánicos. Además de contener el análisis de uno de los corpus literarios más específicos de la literatura española del siglo XIX, contiene numerosos elementos de un género literario original, como la prosa costumbrista, contribuyendo a la elucidación de diversos aspectos de la obra de Wenceslao Ayguals de Izco y otorgándole el lugar que le corresponde en la historia de la literatura española en general. Asimismo, este voluminoso texto abre la posibilidad a los investigadores de iniciar estudios comparativos, ya que el costumbrismo no es un fenómeno literario exclusivamente español, sino una tendencia cultural que caracterizó a muchas literaturas nacionales europeas del siglo XIX.

El primer texto de Snežana Jovanović en formato de artículo, recogido en una publicación científica colectiva y relacionado con el tema de la literatura española del siglo XIX, lleva el título «Concepto estético de costumbres en Wenceslao Ayguals de Izco». Se publicó en 2016 en el volumen monográfico *Estudios hispánicos en la cultura y ciencia serbia (Actas de la Primera conferencia nacional de hispanistas serbios)*. En este trabajo, partiendo de la revisión del concepto de costumbres de Luis Beltrán Almería y del concepto de «mímesis costumbrista» de José Escobar, entendida como una nueva representación ideológica de la realidad, la autora propone indagar en la noción de esta categoría estética en la narrativa de Ayguals de Izco. Este recurso le sirve al escritor español para la pintura moral y física de la sociedad, como reivindicación de una literatura española original, así como para reivindicar la imagen que de España ofrecen los extranjeros. El corpus analítico es la famosa trilogía del escritor español. Se concluye que Ayguals de Izco, pintando las costumbres españolas, por un lado, presenta su visión de la realidad y, por otro, crea un arma eficaz para adoctrinar las masas, sus lectores.

El artículo «Mujeres, vestidos y modas en el universo de Wenceslao Ayguals de Izco» fue publicado en la revista *Beoiberística* (Vol. 1, 2017) de la Facultad de Filología de la Universidad de Belgrado. Este texto es un intento de aproximación a la obra de Ayguals de Izco y a la sociedad decimonónica representada en su narrativa a través del análisis de las costumbres y modas que imperaban en España, sobre todo en Madrid a mediados del siglo XIX. Partiendo de los postulados y análisis concretos

que provienen de la tesis doctoral de la autora, las observaciones se centran en la famosa trilogía del costumbrista español y en otras tres novelas (*Pobres y ricos o la bruja de Madrid*, *Los pobres de Madrid* y *La Justicia divina o El hijo del deshonor*). Del minucioso análisis del corpus elegido se presentan varias conclusiones: al igual que los costumbristas de la época, en las novelas del costumbrista español los aspectos relacionados con modas han sido reflejados minuciosamente; el afán de objetividad en la representación del mundo circundante de Ayguals de Izco queda patente en la manera de vestir de sus personajes; en sus novelas es posible identificar y seguir una buena parte de los cambios que han sufrido no solo la moda femenina sino también la masculina a lo largo del siglo XIX. Este artículo fue el inicio de una serie de textos temáticamente parecidos que continuaron en las posteriores publicaciones de la hispanista serbia.

El año 2018 fue uno de los más fructíferos en la actividad científica de Snežana Jovanović, en primer lugar, por el volumen de artículos publicados, así como por la variedad de temas dedicados precisamente a la literatura española del siglo XIX. La variación del marco temático y analítico analizado la encontramos en el artículo titulado «Apuntes sobre el espacio y la sociedad: cafés, fondas, tabernas y figones en Ayguals de Izco», publicado en la revista *Nasleđe* (Año XV/Vol. 41). Este artículo es un acercamiento a la novelística del escritor vinarocense a través de su visión de la sociedad madrileña y de los diferentes tipos de establecimientos públicos que recrea de acuerdo con sus valores morales y perfila en relación con el tipo de gente que acogen. El corpus elegido para el análisis pertenece a lo mejor de la obra del escritor publicada en la época a mediados del siglo XIX, siendo el centro del análisis la famosa trilogía y otras novelas. Como concluye la autora del artículo, refiriéndose a los ejemplos analizados, Ayguals de Izco utiliza varias estrategias realistas para pintar la sociedad de su época y situar los personajes y los hechos que representa en un espacio concreto. Estas pinturas cumplen un variado haz de funciones: refuerzan la credibilidad y sensación de la realidad, posibilitan a los lectores identificarse con el relato, le sirven al autor como pretexto de objetivar sus ideas sobre los temas que le preocupan, ayudándole también a caracterizar los personajes y determinar su entorno social, cultural, moral o económico.

El siguiente articulo referente al corpus de la literatura española del siglo XIX lleva el título «De puertas adentro: casa y espacio doméstico en Wenceslao Ayguals de Izco» y fue publicado en 2018 en la revista *Komunikacija i kultura online* (Vol. 9). Este artículo tiene como propósito hacer un acercamiento al tema de los espacios domésticos como elemento de mucho relieve en las novelas de Ayguals de Izco, del que se vale para representar la realidad de distintas esferas de la sociedad española, medir las desigualdades y oponer a ricos y pobres. Como en el artículo anterior, las observaciones también se centran en su famosa trilogía y en otras tres novelas conocidas. En la parte final del artículo concluye que el espacio doméstico en las novelas siempre es coherente con el tipo de hombre que lo habita y con su estatus social; las descripciones del espacio se convierten en otro medio para medir las desigualdades y oponer a los ricos y pobres o los buenos y los malos; en los retratos de las moradas de los pobres Ayguals de Izco suele emplear la descripción de corte

costumbrista, a diferencia de los espacios destinados a los ricos, donde predomina la enumeración y casi un realismo fotográfico; describiendo los espacios donde viven sus personajes pretende cumplir su cometido de «reflejar la verdad» en su obra, reforzar la sensación de verosimilitud en los lectores y atraer al público, sobre todo femenino, dado que en esa época es un mercado que se muestra sumamente provechoso.

Del referente grupo de los textos destacamos también uno titulado «La imagen de la mujer virtuosa y su intencionalidad en la novela *La fontana de oro* de Benito Pérez Galdós», publicado en 2018 en la revista *Lipar* (Año XIX/Vol. 67). El presente trabajo no pretendió ser un estudio exhaustivo del tema, pero sí una aproximación a la construcción de lo femenino y de la imagen de la mujer virtuosa en la primera novela de Galdós: *La fontana de oro*. La parte introductoria recoge unas reflexiones sobre este patrón femenino que liga la moral y la religión, construido en la sociedad decimonónica, y un breve párrafo sobre la relación de Galdós y la novela popular, ya que la imagen de la mujer virtuosa que ofrece en esta novela es muy cercana a las heroínas de folletines. El artículo se centra en el personaje de la protagonista, que reúne todos los estereotipos que corresponden al ideal femenino androcéntrico y lo contrasta con otros personajes femeninos para mostrar cuál fue el papel que el novelista canario quiso conceder a la mujer de su tiempo. Jovanović destaca que Galdós convierte a Clara, el principal personaje femenino de su novela, en el ideal de la mujer virtuosa que refleja el comportamiento y el modo de pensar de una época histórica. Se concluye que el resto de los personajes analizados en diferente medida no responde al modelo femenino impuesto en la sociedad española decimonónica.

El artículo «Madrid callejero y el callejero de Madrid: espacio urbano en el universo narrativo de Ayguals de Izco», completa el campo temático de la obra del costumbrista español y el espacio madrileño en la actividad científica de Snežana Jovanović. Fue publicado en la revista *Colindancias* (Núm. 9) en 2018 y ofrece al ámbito hispanista internacional un exhaustivo análisis de un corpus menos analizado. Concretamente, en este texto se analiza e ilustra la importancia del espacio urbano y el diseño espacial de Ayguals de Izco y se presenta su mirada literaria proyectada sobre las calles de Madrid. También, la autora insiste en la exploración del papel de la calle en la configuración de una ciudad imaginada por el autor costumbrista español. El corpus analítico corresponde con el de otros artículos dedicados al tema del espacio urbano y madrileño en las novelas de Ayguals de Izco, cuyos ejemplos y fragmentos testimonian la gran competencia y capacidad analítica de la hispanista serbia para elegir lo más adecuado e ilustrativo en la obra tan original y única dentro de la literatura española del siglo XIX. El artículo contiene varias conclusiones relevantes e innovativas, puesto que se destaca la tendencia del escritor español de presentar una visión total del espacio urbano y madrileño, considerando la realidad contemporánea española como materia novelable.

Siguiendo el orden cronológico, también encontramos el artículo «El tópico de frivolidad y superficialidad femenina en la novela popular española (1840–1869)», publicado 2019 en la revista *Facta Universitatis: Linguistics and Literature* (Vol. 17/2). Este artículo aborda uno de los tópicos más arraigados en la cultura y

literatura española del siglo XIX, sobre todo en las llamadas «novelas de costumbres contemporáneas», publicadas entre 1840 y 1869 y englobadas bajo el término de la «novela popular». El centro del análisis es el estereotipo de la mujer frívola, coqueta, amiga del lujo y del dinero, de la mujer tentadora e intrínsecamente mala que causa la perdición del hombre. En la parte final del texto, Jovanović concluye que la coqueta, dentro de la novela popular, suele ser un personaje secundario que contrasta con la heroína inmaculada y angelical, y que dicha oposición podría considerarse desde la posición de la pasividad y actividad femenina.

El texto titulado «La ficción literaria y el material extraliterario de la novela popular: el caso de Ayguals de Izco», fue publicado en 2019 en el volumen colectivo *Estudios hispánicos serbios y retos de la contemporaneidad (Actas de la Segunda conferencia nacional de hispanistas serbios)*. Se trata de otra variación del corpus analítico, ya definido y conocido gracias a la actividad científica de la hispanista serbia. En este trabajo se propone abordar uno de los rasgos predominantes de las novelas híbridas de Ayguals de Izco: el amplio empleo del excurso narrativo. Las observaciones de la autora se centran en la famosa trilogía novelística. En forma de conclusión, demuestra que a lo largo de su trayectoria literaria Ayguals de Izco era consecuente en su poética, que se podría resumir en las siguientes líneas: aprovechar un argumento histórico para desarrollar una trama ficticia, presentar la realidad española que abarcaría la sociedad, la historia, la costumbre y la moral, respetando los principios de la verdad y verosimilitud, y luchar por el pueblo español.

El costumbrismo español también forma parte del corpus analítico en el texto «La identidad de la mujer, derecho a la educación y el impulso de redefinición de su rol en la sociedad en *Las mujeres españolas, americanas y lusitanas pintadas por sí mismas*», publicado 2020 en el volumen *El legado hispánico en el mundo multicultural (Volumen monográfico en homenaje al profesor Dalibor Soldatić)*. Este trabajo se centra en los textos reunidos en la última colección costumbrista publicada en el siglo XIX (*Las mujeres españolas, americanas y lusitanas pintadas por sí mismas*), dirigida por Faustina Sáez de Melgar, dedicada a las mujeres y, como indica su título, íntegramente escrita por mujeres. Releyendo los artículos que forman parte de este libro, Jovanović pretende rastrear las primeras voces reivindicativas sobre el papel de la mujer en la sociedad y abordar las consideraciones de las autoras de la colección en torno a la figura de la mujer y su valía. Se centra en sus posturas respecto al tema de la educación como medio de su liberación de la marginación social que padecen. En la parte final del texto se concluye que las autoras de esta colección en sus textos no proponen una ruptura radical con las expectativas sociales sobre su identidad.

El último texto científico de Snežana Jovanović dedicado al campo de la literatura española del siglo XIX lleva el título «Estereotipos lingüísticos y traducción: paremias en la novela realista española y su traducción al serbio» y fue publicado en el volumen temático *Estereotipos y prejuicios en/sobre las culturas, literaturas, sociedades del mundo hispánico*, dentro de la colección «Pontes Philologici», Vol. 2 (2022). Aquí, la hispanista serbia se centra en la traducción de las paremias, cuya presencia en las obras analizadas, como señala, no es arbitraria. Teniendo en cuenta

que el empleo de los refranes por parte de los personajes muestra su procedencia geográfica, social y cultural, estas construcciones se convierten en un gran reto para los traductores. Se destaca que el empleo repetitivo de las paremias en determinadas circunstancias las convierte en fórmulas estereotipadas, por un lado, mientras que, por otro, siendo reflejo de la realidad en la que han nacido, su mensaje encierra varios estereotipos, desde el modelo establecido para la mujer, hombre, universo familiar, ciertas profesiones, iglesia, hasta diferentes estereotipos no sociales. Algunos de los retos que plantea la traducción de estas formas breves y concisas y las estrategias a las que han recurrido los traductores quedan ilustrados a través del análisis traductológico-comparativo de tres novelas representativas del realismo español: *Doña Perfecta*, *Los pazos de Ulloa* y *Juanita la Larga*. Jovanović concluye que las traductoras de las tres novelas han demostrado que tenían presentes estrategias y técnicas de traducción modernas y han conseguido encontrar soluciones adecuadas para los problemas que presenta la traducción de los refranes entre dos culturas alejadas.

5. Conclusiones

José Ortega y Gasset (2004: 57) ha destacado que la traducción es un género literario especial, con sus propias reglas y objetivos, pero no de una obra literaria, sino de un camino hacia ella, tratándose de una disciplina que implica una técnica especial y un estilo original. En este caso, la traducción no es un mero proceso lingüístico, automático e intelectual, sino un elemento de comunicación entre diferentes culturas. Si partiendo de esa idea evaluamos la actividad traductora dedicada al campo de literatura española del siglo XIX y realizada entre 2013 y 2025 por la hispanista serbia Snežana Jovanović, podemos concluir que cumple precisamente con la función descrita por el icónico escritor y filósofo español. Tras haber incluido en su red de traducciones los clásicos de la literatura española del romanticismo, el costumbrismo y el realismo, contribuyó a sentar las bases para primeras o nuevas lecturas, interpretaciones y análisis comparativos de las obras de dos literaturas y culturas distantes, como la española y la serbia. Sus traducciones de las obras de Armando Palacio Valdés, Mariano José de Larra, Benito Pérez Galdós, Rosalía de Castro y otros escritores españoles del siglo XIX, dan testimonio de su extraordinaria competencia histórico-literaria y profesional, así como de su indudable intención de acercar al público serbio las obras más conocidas de esa época. En los textos traducidos se puede reconocer un sistema de traducción o una poética de traducción muy original, fundamentada en los principios de libertad, interpretación liberada de rigidez, adaptación de lo desconocido a lo conocido, así como en la búsqueda de las soluciones más adecuadas que impliquen la pátina y los matices de antigüedad de la traducción que adornaron también el original español.

Los textos críticos e histórico-literarios, en forma de epílogo de las traducciones, están escritos como estudios rigurosos de los más diversos temarios y aspectos de obras traducidas al serbio. Un profundo conocimiento de las biografías de escritores españoles del siglo XIX, su obra y la importancia de obras concretas dentro del panorama literario español son solo algunos de los elementos que atestiguan el

alto nivel profesional de la hispanista serbia, e indican la necesidad de que la obra se integre al sistema de la literatura traducida serbia, mediante una edición crítica exhaustiva, con valiosos análisis e interpretaciones de expertos.

En lo que respecta a la actividad científica dedicada a la literatura española del siglo XIX, Snežana Jovanović sale de los marcos rígidos del hispanismo serbio, siendo su tesis doctoral producto del ámbito filológico español, concebida y defendida en una universidad española, o sea, dentro de la comunidad científica autóctona. Mediante el estudio del poco conocido costumbrismo español, logró no solo elevar el impacto y la visibilidad de este género literario, considerado durante décadas un fenómeno marginado en la historia de la literatura española, sino también despertar el interés de investigadores de todo el mundo por este corpus analítico. Por otro lado, en la comunidad científica serbia, a través de artículos publicados en revistas, actas y volúmenes temáticos, aportó al hispanismo académico serbio una visión profunda de numerosos aspectos de las obras literarias españolas del siglo XIX.

Finalmente, con sus traducciones, textos críticos, artículos científicos y otros escritos sobre la literatura española del siglo XIX, nos dejó un inmenso legado, y su polifacética labor como traductora e investigadora, sumada a su vasta cultura académica, constituye una contribución fundamental para el desarrollo y el prestigio del hispanismo serbio. Gracias a su actividad académica, didáctica y cultural, Snežana Jovanović amplió significativamente los marcos tradicionales del estudio de la literatura española del siglo XIX en nuestro país, y también allanó el camino para las futuras generaciones, convirtiéndose en un modelo, una heroína y un referente a seguir en los futuros avances y retos de los estudios hispánicos serbios.

Bibliografía

Bugarski, R. (1981). Teorija prevođenja kao naučna disciplina. In Lj. Rajić (priređivač), *Teorija i poetika prevođenja* (pp. 7–26). Beograd: Prosveta, Biblioteka XX vek.

Dickov, V. (2014). Las literaturas hispánicas y el pensamiento crítico y teórico serbio, *Colindancias*, *5,* 75–102. https://colindancias.uvt.ro/index.php/colindancias/article/view/41

Karanović, V. (2024). Fantastika i španska pripovetka XIX veka. In *Antologija španske fantastične pripovetke* (pp. 155–161). Izbor, prevod sa španskog i beleške Snežana Jovanović, pogovor Vladimir Karanović. Beograd: Partenon, Bibliotheca Hispania, III/8.

Karanović, V., Pejović, A. (2025). Hitos, retos y perspectivas de los estudios hispánicos en Serbia. In M. Sánchez Presa (Ed.), *La enseñanza-aprendizaje de ELE en Europa Oriental y los países bálticos* (pp. 237–260). Berlín: De Gruyter.

Ortega i Gaset, H. (2004). *Beda i sjaj prevođenja*. Dvojezičko izdanje. Sa španskog prevela i pogovor napisala Aleksandra Mančić. Beograd: Rad/AAOM, Biblioteka Prevođenje i mišljenje, Knjiga 2.

Soldatić, D. (2010). Las literaturas hispánicas en Serbia. *Colindancias*, *1,* 21–28. https://colindancias.uvt.ro/index.php/colindancias/article/view/99

Јанићијевић, Ј. (1999). *Књижевни превод и преводна књижевност*. Београд: Идеа, Библиотека „Расветљења".
[Janićijević, J. (1999). *Književni prevod i prevodna književnost*. Beograd: Idea, Biblioteka „Rasvetljenja"]
Манчић, А. (2010). *Превод и критика*. Београд: Институт за књижевност и уметност.
[Mančić, A. (2010). *Prevod i kritika*. Beograd: Institut za književnost i umetnost]

Fuentes (orden cronológico)

Traducciones

Palasio Valdes, A. (2013). *Sestra San Sulpisio*. Prevod sa španskog i pogovor Snežana Jovanović. Beograd: Tanesi, Biblioteka „Vetrenjače", Knjiga 2.
Lara, M. H. de. (2016). *Kostumbristički članci*. Prevod sa španskog, beleške i pogovor Snežana Jovanović. Beograd: Partenon, Bibliotheca Hispania, I/9.
Peres Galdos, B. (2018). *Zlatna fontana*. Prevod sa španskog, beleške i pogovor Snežana Jovanović. Beograd: Partenon, Bibliotheca Hispania, II/6.
Kastro, R. de. (2023). *Kći mora*. Prevod sa španskog, beleške i pogovor Snežana Jovanović. Beograd: Tanesi, Biblioteka „Vetrenjače", Knjiga 9.
(2024). *Antologija španske fantastične pripovetke*. Izbor, prevod sa španskog i beleške Snežana Jovanović, pogovor Vladimir Karanović. Beograd: Partenon, Bibliotheca Hispania, III/8.
Peres Galdos, B. (2025). *Milosrđe*. Prevod sa španskog, beleške i pogovor Snežana Jovanović. Beograd: Partenon, Bibliotheca Hispania, III/9.

Textos complementarios

Jovanović, S. (2013). Zaboravljeni klasik. In A. Palasio Valdes, *Sestra San Sulpisio* (pp. 341–347). Prevod sa španskog i pogovor Snežana Jovanović. Beograd: Tanesi.
Jovanović, S. (2016). Marijano Hose de Lara između književnosti i novinarstva. In M. H. de Lara, *Kostumbristički članci* (pp. 279–298). Prevod sa španskog, beleške i pogovor Snežana Jovanović. Beograd: Partenon, Bibliotheca Hispania, I/9.
Jovanović, S. (2018). Benito Peres Galdos i roman španskog realizma. In B. Peres Galdos, *Zlatna fontana* (pp. 341–351). Prevod sa španskog, beleške i pogovor Snežana Jovanović. Beograd: Partenon, Bibliotheca Hispania, II/6.
Jovanović, S. (2023). Rosalija de Kastro: između tuge, bola i mora. In R. de Kastro, *Kći mora* (pp. 181–189). Prevod sa španskog, beleške i pogovor Snežana Jovanović. Beograd: Tanesi, Biblioteka „Vetrenjače", Knjiga 9.
Jovanović, S. (2025). Lice i naličje Madrida u romanu *Milosrđe* Benita Peresa Galdosa. In B. Peres Galdos, *Milosrđe* (pp. 263–269). Prevod sa španskog, beleške i pogovor Snežana Jovanović. Beograd: Partenon, Bibliotheca Hispania, III/9.

Textos científicos

Jovanović, S. (2016). *El costumbrismo en la narrativa de Wenceslao Ayguals de Izco. La realidad urbana madrileña* (Tesis doctoral inédita). Madrid: Universidad Complutense de Madrid. http://eprints.ucm.es/39599/

Jovanović, S. (2016). Concepto estético de costumbres en Wenceslao Ayguals de Izco. In A. Pejović *et al.* (Eds.), *Estudios hispánicos en la cultura y ciencia serbia (Actas de la Primera conferencia nacional de hispanistas serbios)* (pp. 119–128). Kragujevac: Facultad de Filología y Artes.

Jovanović, S. (2017). Mujeres, vestidos y modas en el universo de Wenceslao Ayguals de Izco. *Beoiberística, 1,* 81–90. https://doi.org/10.18485/beoiber.2017.1.1.5

Jovanović, S. (2018). Apuntes sobre el espacio y la sociedad: cafés, hondas, tabernas y figones en Ayguals de Izco. *Nasleđe*, *XV*(41), 127–138.

Jovanović, S. (2018). De puertas adentro: casa y espacio doméstico en Wenceslao Ayguals de Izco. *Komunikacija i kultura online, 9,* 76–91. https://doi.org/10.18485/kkonline.2018.9.9.5

Jovanović, S. (2018). La imagen de la mujer virtuosa y su intencionalidad en la novela *La fontana de oro* de Benito Pérez Galdos. *Lipar*, *XIX*(67), 191–200.

Jovanović, S. (2018). Madrid callejero y el callejero de Madrid: espacio urbano en el universo narrativo de Ayguals de Izco. *Colindancias, 9,* 173–186.

Jovanović, S. (2019). El tópico de frivolidad y superficialidad femenina en la novela popular española (1840–1869). *Facta Universitatis: Linguistics and Literature*, *17*(2), 167–176. https://doi.org/10.22190/FULL1902167J

Jovanović, S. (2019). La ficción literaria y el material extraliterario de la novela popular: el caso de Ayguals de Izco. In A. Pejović *et al.* (Eds.), *Estudios hispánicos serbios y retos de la contemporaneidad (Actas de la Segunda conferencia nacional de hispanistas serbios)* (pp. 241–256). Belgrado: Facultad de Filología. https://doi.org/10.18485/hispserb.2019.2.ch13

Jovanović, S. (2020). La identidad de la mujer, derecho a la educación y el impulso de redefinición de su rol en la sociedad en *Las mujeres españolas, americanas y lusitanas pintadas por sí mismas*. In V. Karanović, A. Pejović (Eds.), *El legado hispánico en el mundo multicultural (Volumen monográfico en homenaje al profesor Dalibor Soldatić)* (pp. 87–101). Belgrado: Facultad de Filología. https://doi.org/10.18485/legado_hispanico.2020.ch4

Jovanović, S. (2022). Estereotipos lingüísticos y traducción: paremias en la novela realista española y su traducción al serbio. In A. Pejović, V. Karanović (Eds.), *Estereotipos y prejuicios en/sobre las culturas, literaturas, sociedades del mundo hispánico* (pp. 161–173). Belgrado: Facultad de Filología, Colección Pontes Philologici, Vol. 2. https://doi.org/10.18485/pontes_philologici.2022.2.ch7

Reseñas

Jovanović, S. (2021). La colección *Bibliotheca Hispania* de la casa editorial Partenon: segunda serie de clásicos hispánicos. *Beoiberística, 5,* 123–129. https://beoiberistica.fil.bg.ac.rs/index.php/beoiberistica/en/article/view/105

Vladimir J. Karanović

Summary

THE RECEPTION OF 19TH-CENTURY SPANISH LITERATURE IN THE TRANSLATIONS AND OTHER TEXTS OF SNEŽANA JOVANOVIĆ: THE TRAJECTORY OF A HEROINE OF SERBIAN HISPANISM

The first translation of a literary work is simultaneously the first critical act upon the original work in a foreign cultural context. The reception of translations is usually accompanied by an interest in the interpretation and re-evaluation of the translated literary works through supplementary texts and scholarly articles, which modify the system of translated literature and the relevant scientific and academic environment. For over a century, since the presence of 19th-century Spanish literary works and texts in Serbia, the scope of their reception has been limited and varied, although in recent decades interest in the authors and themes of this corpus of Spanish literature has increased. Snežana Jovanović (1970–2025), a Hispanist, translator, and professor of Spanish, actively participated for over a decade in important events for Hispanic studies and Hispanism in general in Serbia. Her work in Hispanic Studies involved a strong commitment to providing interested and professional readers with translations of selected works of Spanish and Latin American literature, accompanied by critical and historical-literary texts. The purpose of this article is to analyze the horizons of reception of 19th-century Spanish literature in the translations and specialist, critical, and scientific texts of Snežana Jovanović, explaining the context of their realization, their evaluation by the professional academic field, and their importance in the system of translated literature and in Serbian Hispanic studies in general. Her translations of the works of Armando Palacio Valdés, Mariano José de Larra, Benito Pérez Galdós, Rosalía de Castro and other 19th century Spanish writers testify to an extraordinary historical-literary and professional competence, but also to a clear intention of bringing the best-known works of that era closer to the Serbian public. On the other hand, in the Serbian scientific community, through articles published in journals, proceedings and thematic volumes, she contributed to Serbian academic Hispanism a profound vision of numerous aspects of Spanish literary works of the 19th century. Finally, with her translations, critical texts, scholarly articles, and other writings on 19th-century Spanish literature, Snežana Jovanović left an immense legacy to Serbian Hispanism. Her multifaceted work as a translator and researcher, combined with her vast academic knowledge, constitutes a fundamental contribution to the development and prestige of Serbian Hispanic studies.

Key words:

Snežana Jovanović, 19th-century Spanish literature, reception theory, literary translation, Serbian Hispanic studies

Владимир Ј. Карановић

Сажетак

РЕЦЕПЦИЈА ШПАНСКЕ КЊИЖЕВНОСТИ XIX ВЕКА У ПРЕВОДИМА И ДРУГИМ ТЕКСТОВИМА СНЕЖАНЕ ЈОВАНОВИЋ: РАЗВОЈНИ ПУТ ХЕРОИНЕ СРПСКЕ ХИСПАНИСТИКЕ

Први превод књижевног дела је истовремено и први критички чин према оригиналном делу у новом, страном културном контексту. Рецепцију превода обично прати интересовање за тумачење и поновно вредновање преведених књижевних дела кроз пропратне текстове и научне чланке, који модификују систем преводне књижевности и релевантну научну и академску средину. Више од једног века од присуства шпанских књижевних дела и текстова XIX века у Србији, обим њихове рецепције је био ограничен и разнолик, иако је последњих деценија интересовање за ауторе и теме овог корпуса шпанске књижевности порасло. Снежана Јовановић (1970–2025), хиспанисткиња, преводитељка и професорка шпанског језика, више од деценије активно је учествовала у важним догађајима за хиспанске студије и хиспанистику уопште у Србији. Њен рад у области хиспанистике подразумевао је снажну посвећеност превођењу одабраних дела шпанске и латиноамеричке књижевности, праћених критичким и књижевноисторијским текстовима, који су допринели високом квалитету издања намењених заинтересованим читаоцима. Циљ овог чланка је да анализира хоризонте рецепције шпанске књижевности XIX века у преводима и стручним, критичким и научним текстовима Снежане Јовановић, објашњавајући контекст њихове реализације, њихово вредновање од стране стручне академске јавности, као и њихов значај у систему преводне књижевности и у српским хиспанским студијама уопште. Њени преводи дела Арманда Паласија Валдеса, Маријана Хосеа де Ларе, Бенита Переса Галдоса, Росалије де Кастро и других шпанских писаца XIX века сведоче о изузетној књижевноисторијској и стручној компетентности српске хиспанисткиње, али и о њеној јасној намери да приближи најпознатија дела тог доба српској јавности. С друге стране, у српској научној заједници, кроз чланке објављене у часописима, зборницима и колективним тематским публикацијама, темељном анализом бројних аспеката шпанских књижевних дела XIX века допринела је академским студијама хиспанистике. Коначно, преводима, критичким текстовима, научним чланцима и другим списима о шпанској књижевности XIX века, Снежана Јовановић је оставила значајан легат српској хиспанистици, а њена вишестрана преводилачка и истраживачка делатност, у комбинацији с богатим академским знањем, представљају фундаментални допринос развоју и престижу хиспанских студија у Србији.

Кључне речи:

Снежана Јовановић, шпанска књижевност XIX века, теорија рецепције, књижевно превођење, хиспанистика у Србији

https://doi.org/10.18485/analiff.2026.38.ns_hw.10
821.134.2(82).09-1 Ернандез Х.

Martín Fierro como (anti)héroe nacional argentino: de José Hernández a la actualidad*

Ksenija M. Vraneš**
Universidad de Belgrado, Facultad de Filología, Departamento de Estudios Ibéricos
https://orcid.org/0000-0002-6957-8201

Palabras clave:
Martín Fierro,
José Hernández,
(anti)héroe nacional,
heroísmo,
reescritura,
tradición argentina

Resumen

El *Martín Fierro* de José Hernández, poema fundacional de la literatura y la cultura argentinas, dio origen a una de las figuras más persistentes del imaginario nacional. Su protagonista puede leerse como un (anti)héroe: un sujeto marginado y violento, pero también portador de un código ético propio y de una resistencia simbólica frente a un orden institucional percibido como injusto. Aunque su canonización y sus reescrituras han sido ampliamente estudiadas, resulta pertinente examinar de manera diacrónica la transformación de su condición heroica y antiheroica desde el siglo XIX hasta la actualidad. Este trabajo analiza la evolución de Martín Fierro como (anti)héroe nacional mediante un análisis diacrónico y comparativo, atendiendo a su apropiación, canonización, desmitificación y reformulación en distintas etapas de la tradición literaria argentina. El análisis muestra que la ambivalencia del protagonista atraviesa toda la historia de su recepción. Mientras Lugones y Rojas contribuyeron a su canonización como héroe épico y símbolo nacional, Borges, Martínez Estrada y Alazraki destacaron su complejidad moral y su dimensión antiheroica. Su apropiación por la vanguardia argentina y su resignificación en Borges convirtieron al gaucho en un espacio crítico para repensar las nociones de género literario, nación y tradición. En el siglo XXI, obras de Pablo Katchadjian y Oscar Fariña, desplazan al personaje hacia nuevos contextos formales y sociales, mientras Gabriela Cabezón Cámara y Martín Kohan incorporan nuevas lecturas de la violencia, la sexualidad, el género y los vínculos afectivos. Estas reescrituras no eliminan el mito nacional, sino que lo reformulan críticamente. Martín Fierro se configura así como un palimpsesto cultural en permanente transformación, capaz de revelar los cambios históricos en las concepciones argentinas del heroísmo, la marginalidad y la identidad nacional. *(примљено: 5. јуна 2026; прихваћено: 15. јула 2026)*

* La cuestión de la posición del poema *Martín Fierro* en la literatura argentina se encuentra desde hace ya algún tiempo en el centro de nuestros intereses de investigación. Por ello, las ideas iniciales de este trabajo aparecieron, en una versión sumamente condensada, en uno de los textos complementarios de la exposición «Ilustrando el Martín Fierro», celebrada en el Instituto Cervantes de Belgrado del 10 de diciembre de 2020 al 28 de febrero de 2021, y fueron posteriormente presentadas, en 2021, en el LVII Congreso de la Asociación Canadiense de Hispanistas.

** Filološki fakultet
Katedra za iberijske studije
Studentski trg 3
11000 Beograd, Srbija
ksenija.vranes@fil.bg.ac.rs

CC BY SA

La mención del nombre de Martín Fierro y del poema de Hernández evoca hoy, de manera inequívoca, un fenómeno en el centro mismo del canon literario y cultural argentino. Martín Fierro se percibe hoy como una figura indispensable de la literatura argentina, su mayor (anti)héroe, pero no siempre fue así. Aunque hoy el poema de José Hernández, cuya primera parte, *El gaucho Martín Fierro*, se publicó en 1872 y la segunda, *La vuelta de Martín Fierro*, en 1879, se concibe como la «national epic»[1] de Argentina (Sava, 1982: 61), la recepción de esta obra a lo largo de más de 150 años ha pasado por diferentes etapas, dependiendo principalmente de la percepción de su género y de la naturaleza del protagonista. En este artículo intentaremos presentar los esbozos de la recepción de *Martín Fierro*[2] a lo largo del tiempo, haciendo hincapié en las formas en que la literatura y la cultura argentinas se han relacionado activamente con el protagonista del poema, y prestando especial atención a las formas de recepción creativa en los siglos XX y XXI, es decir, a las maneras en que Martín Fierro ha encontrado una nueva vida en las reescrituras literarias.

En los primeros años de la recepción existe una visible discrepancia en la manera en que el público general y la crítica especializada recibieron la aparición de esta obra. Como señala Walter Sava (1982: 51), hasta la publicación de la segunda parte del poema en 1879, *El gaucho Martín Fierro* vendió más de sesenta mil ejemplares. Sin embargo, la primera parte del poema no solo fue leída por quienes compraron un ejemplar del libro, sino que esta «ajado y manchado tal vez con grasa o carbón, pasaba de mano en mano en una pulpería rural» (Martínez Gramuglia, 2007: 62). Además, *Martín Fierro* no solo se leía, sino que también se escuchaba, de forma masiva y con gran devoción. Leopoldo Lugones da testimonio de «un mozo llamado Serapio Suárez que se ganaba la vida recitando el *Martín Fierro* en los ranchos y en las aldeas» (Lugones, 1916/1991: 53), y sobre la afinidad hacia el poema y la necesidad de escucharlo una y otra vez entre la población analfabeta de las zonas rurales de Argentina escribió lo siguiente: «Para honra de nuestra población rural, no hay un rancho argentino donde falten la guitarra y el *Martín Fierro*. Los que no saben leer, apréndenlo al oído; los que apenas silabean trabajosamente, hacen del poema su primera lectura» (Lugones, 1916/1991: 131). En contraste, Sava (1982: 51–54) registra que hasta 1878 solo se habían publicado dos estudios pormenorizados sobre *Martín Fierro*, mientras que el resto de la crítica consistía principalmente en cartas de los contemporáneos de Hernández. Estos leían la obra en relación con problemas sociales concretos: la conscripción forzosa de los gauchos, la violencia

1 «epopeya nacional»
La traducción es nuestra, salvo que se indique lo contrario.

2 El motivo de intentar presentar solo los esbozos de la recepción de esta obra radica en su posición central en la crítica literaria argentina e hispanoamericana, y en la imposibilidad de abarcar la totalidad de las interpretaciones dedicadas a ella. Por ejemplo, en su artículo «Literary Criticism of Martín Fierro from 1873 to 1915» de 1982, Walter Sava afirma que *Martín Fierro* es la obra de la literatura argentina que más veces ha sido objeto de interpretación, y que se le han dedicado cerca de 1200 estudios científicos (Sava, 1982: 51). Subrayamos que Sava expone esta afirmación en 1982, y en los últimos 44 años se ha producido un enorme aumento en el número de estudios científicos publicados, por lo que hoy en día solo se puede intuir la inalcanzabilidad de la tarea de revisar todos los textos dedicados a *Martín Fierro*.

del Estado, la injusticia hacia la población rural y la posición política del propio José Hernández. Por ello, las primeras reacciones a menudo adoptaron la forma de comentarios, recomendaciones, elogios o reseñas políticas, y no de análisis literarios desarrollados. En esta fase, Martín Fierro aún no es un héroe épico, sino una víctima social y un síntoma literario-político de la desaparición del gaucho. Su grandeza no es heroica en el sentido clásico, sino que emana del sufrimiento, de la protesta y de su representatividad de la clase rural desfavorecida. Una forma adicional de la falta de reconocimiento inicial por parte de los círculos eruditos hacia la obra de Hernández se puede identificar en el hecho de que *Martín Fierro* no figuró en las estadísticas de lectura de libros en el período anterior a 1887, a pesar de que la primera edición del poema de Hernández se agotó en los primeros dos meses tras su publicación (Navarro Viola, 1879; Prieto, 2006: 46).

Sin embargo, los dos primeros estudios significativos sobre *Martín Fierro*, cuya consecuencia es también la consideración de la naturaleza de su protagonista, se publicaron a finales del siglo XIX, más precisamente en 1894 y 1895, y llevan la firma de dos célebres españoles, Miguel de Unamuno y, posteriormente, Marcelino Menéndez y Pelayo (Alazraki, 1972: 433–434; Durán, 1974: 479–484; Sava, 1982: 55–57). Unamuno es el primero en interrogarse sobre la naturaleza genérica del texto de Hernández, y en ese contexto menciona como «en *Martin Fierro* se compenetran y como se funden íntimamente el elemento épico y el lírico» (Unamuno, 1894/1958a: 53), mientras que Menéndez y Pelayo decide dedicar varias páginas de su *Antología de poetas hispano-americanos* justamente al poema de Hernández y se refiere de manera elogiosa a las consideraciones de Unamuno sobre el poema (Menéndez y Pelayo, 1895: CCI–CCIV). En esa ocasión, Menéndez y Pelayo (1895: CXCVII) concluye: «Ni Estanislao del Campo, [...] ni Hilario Ascasubi, [...] ni José Hernández, [...] pueden ser calificados en rigor de payadores ni de poetas populares: hay en sus obras mucho diletantismo artístico, pero la fibra popular persiste, y en el último llega á manifestarse épicamente.» El adverbio «épicamente», en el contexto de la representación de la fibra popular en *Martín Fierro*, se convertirá en 1899 en Unamuno en la afirmación de que *Martín Fierro* es «lo más homérico» en la literatura hispanoamericana (Unamuno, 1899/1958b: 89).

El encuadre de *Martín Fierro* en la esfera de las epopeyas homéricas por parte de Unamuno y Menéndez y Pelayo representa un giro cualitativo en la percepción de su protagonista. En los años anteriores a sus estudios, se había escrito sobre Martín Fierro que «no es el tipo de gaucho patriota», y además «es el hijo desheredado de una raza de centauros, envilecido perseguido y menospreciado por la sociedad en que vive, engendro miserable de la guerra civil y la ignorancia» (Lautaro, 1873: XLIII). Lautaro, autor de las líneas anteriores, muestra sin embargo compasión hacia Martín Fierro, de quien dice también que es un «verdadero pária de nuestros días, pero indomable; ignorante, pero con arranques de nobleza; resistiéndose á ser arrastrado al ignominioso servicio de frontera y batiéndose como un león con la partida del pago» (Lautaro, 1873: XLIII), pero no halla en él ninguna sublimidad. Navarro Viola, en la bibliografía anual de Argentina para el año 1879, al escribir

sobre *La vuelta de Martín Fierro*, va un paso más allá y, al referirse a la primera parte del poema, afirma que es notable «la falta de una tendencia y fin moral en esa epopeya de crímenes puestos cuidadosamente en relieve como hechos heroicos» (Navarro Viola, 1873: 271).

La perspectiva de Unamuno y Menéndez y Pelayo nos brinda la oportunidad de examinar a Martín Fierro a la luz de la teoría de la epopeya y de definirlo como un héroe, pero no en el sentido de una simple afirmación de un héroe moralmente ejemplar, sino en el sentido de su función representativa dentro de la conciencia colectiva. Para Bowra, en la poesía épico-heroica la excepcionalidad del individuo debe confirmarse a través de la acción: el héroe no solo posee cualidades «superiores», sino que debe realizarlas en el peligro, el esfuerzo y el conflicto. Al mismo tiempo, ni el fracaso ni la muerte anulan su valor heroico si en ellos se manifiesta la medida extrema de coraje y resistencia (Bowra, 1952: 4, 91–92; pero también Campbell, 2020: 35). En este sentido, Martín Fierro puede leerse como la figura de un héroe que ingresa al horizonte épico no por ser moralmente impecable, sino porque su experiencia de persecución, violencia, resistencia y vagabundeo se convierte en el espacio donde se confirma la naturaleza esencialmente heroica de su personalidad. Por otra parte, la teoría de los modos de Frye permite definir esta ambivalencia con mayor precisión: el héroe de la epopeya pertenece al modo «mímesis alta» cuando es superior en relación con los demás hombres, pero no en relación con su propio entorno natural y social. Para Frye, él es un líder o una figura excepcional, pero sigue estando sujeto a las leyes del mundo en el que actúa (Frye, 1969: 33–35). Por ello, la función nacional de Fierro no se basa en que sea un héroe idealizado, sino en que su excepcionalidad aparece dentro del contexto histórico y socialmente limitado de la Argentina rural de la segunda mitad del siglo XIX. A Martín Fierro lo acompañan simultáneamente el aura del héroe épico y la problematicidad del antihéroe, con lo cual la epopeya nacional se transforma en un espacio donde la nación no solo se afirma a través de un modelo heroico, sino también a través de sus propias contradicciones.

En la primera década del siglo XX es cada vez más frecuente la perspectiva que ve *Martín Fierro* como un símbolo de la identidad nacional, y cada vez menos como un texto sobre el gaucho marginalizado. Este proceso alcanza su punto culminante en los años posteriores a la celebración del centenario de la independencia argentina, y especialmente en las conferencias sobre *Martín Fierro* que Leopoldo Lugones dicta en 1913 en el Teatro Odeón, las cuales fueron publicadas en 1916 en el libro *El payador*. Lugones compara el texto de Hernández con las grandes epopeyas nacionales europeas, consolidando así su posición en la esfera del canon nacional (Lugones, 1991: 13), y lo vincula indisolublemente con la historia nacional argentina:

> Entonces hallamos que todo cuanto es origen propiamente nacional, viene de él [de Martín Fierro]. La guerra de la independencia que nos emancipó; la guerra civil que nos constituyó; la guerra con los indios que suprimió la barbarie en la

> totalidad del territorio; la fuente de nuestra literatura; las prendas y defectos fundamentales de nuestro carácter; las instituciones más peculiares, como el caudillaje, fundamento de la federación, y la estancia que ha civilizado el desierto: en todo esto destácase como tipo. Durante el momento más solemne de nuestra historia, la salvación de la libertad fue una obra gaucha (Lugones, 1991: 38).

El objetivo de Lugones no es estrictamente literario, sino que su intención, al utilizar el concepto de epopeya para la definición genérica de *Martín Fierro*, es crear en él «un ideario nacional» (Alazraki, 1974: 434), es decir, la personificación de la idea sobre el origen, la nación y el destino de Argentina. De ahí que Lugones, en la continuación de su estudio, lleve a cabo de manera consecuente el proceso de mitologización de Martín Fierro y reconozca en él al perfecto defensor y hombre justo, a pesar de las acciones y características de su personalidad que antes se percibían como faltas morales:

> No hay cosa más nuestra que ese poema, y tampoco hay nada más humano. Todas las pasiones, todas las ideas fundamentales están en él. Todas las pasiones, todas las ideas fundamentales están en él. Las nobles y superiores, exaltadas como función simpática de la vida en acción, que representa el ejemplo eficaz; las indignas y bajas, castigadas por la verdad y por la sátira. Tal es el concepto de la salud moral. Cuando el pueblo exige que en los cuentos y las novelas triunfe el bueno injustamente oprimido, aquella pretensión formula uno de los grandes fines del arte. La victoria de la justicia es un espectáculo de belleza. En ello, como en el amor, el deleite proviene de una exaltación de vida. [...] El tipo permanente de la vida progresiva, el que representa su éxito como entidad espiritual y como especie, es el héroe, el campeón de la libertad y la justicia. Y por eso, porque personifica la vida heroica de la raza con su lenguaje y sus sentimientos más genuinos, encarnándola en un paladín, o sea el tipo más perfecto del justiciero y del libertador; porque su poesía constituye bajo esos aspectos una obra de vida integral, *Martín Fierro* es un poema épico (Lugones 1991: 133).

Las ideas de Leopoldo Lugones encontraron eco ya al año siguiente en el célebre estudio de Ricardo Rojas sobre la literatura gauchesca: «De los tres poetas mencionados [Hilario Ascasubi, Estanisao del Campo y José Hernández], José Hernández, con su *Martín Fierro*, es el que sobresale; y casi diría que sálvase en él su género. [...] El *Martín Fierro* llega, por su unidad y por su asunto, a ser para la nación argentina algo muy análogo a lo que es para la nación francesa la *Chanson de Roland* y el *Cantar de mío Cid* para la nación española» (Rojas, 1917/1957: 55) Rojas también alude explícitamente a sus objetivos (político-)filosóficos: «He dicho lo que creo demostrar ampliamente: la identidad de esa poesía con el alma argentina, y su carácter épico, representativo de la raza como entidad espiritual, y la significación

del *Martín Fierro* dentro de ella, y por fin su poder de fecundación en los otros géneros cultos de la literatura nacional»[3] (Rojas, 1917/1957: 57).

Rojas no tuvo que esperar mucho tiempo para ser testigo de la deseada fecundación de la literatura nacional, ya que pronto aparecería un participante sumamente significativo de la vida cultural argentina que llevaría precisamente el nombre del héroe de Hernández: la revista vanguardista *Martín Fierro*. En realidad, antes del *Martín Fierro* vanguardista de 1924, el nombre del héroe de Hernández figuró en el título del suplemento literario del periódico anarquista *La Protesta*, que bajo el título *Martín Fierro* era editado por Alberto Ghiraldo y se publicó entre marzo de 1904 y febrero de 1905 (Sarlo, 1982: 55). Este suplemento literario era «de ideología anarquista y teñida de un contenido fuertemente social» (Gallone, 1996: 160) y hoy en día su existencia ha quedado relegada en gran medida al olvido. La tradición del nombre fue continuada por la revista que el poeta vanguardista Evar Méndez fundó con sus amigos en 1919, logrando alcanzar «una continuidad de apenas tres números en lo que resulta una experiencia fugaz y tentativa» (Gallone, 1996: 160). De este modo, ya a principios del siglo XX se establece la tradición de apropiarse del nombre de *Martín Fierro* como signo de rebelión contra el orden establecido: primero en una clave social-anarquista y luego, a partir de febrero de 1924, en la clave estética y polémica de la vanguardia argentina. Esta segunda revista vanguardista, y tercera en total con ese nombre, dejó una huella profunda y duradera en la opinión pública cultural y literaria argentina. Sarlo destaca que su aparición transforma el medio intelectual argentino en un espacio de ruptura vanguardista típicamente moderno (Sarlo, 1982: 39), mientras que Gallone ve esta fractura como un punto de inflexión en la literatura argentina: simultáneamente «como espejo de su época y como proyección al futuro» (Gallone, 1996: 160). Esa ruptura se articula con especial claridad en el manifiesto publicado en el cuarto número[4], donde la revista se define en oposición al «honorable público», a la académica e historiográfica «funeraria solemnidad», al anacronismo, al mimetismo y al falso nacionalismo basado en el inflamiento de valores aparentes. En su lugar, *Martín Fierro* proclama la necesidad de una «NUEVA sensibilidad» y una «NUEVA comprensión», de una perspectiva actual y una expresión contemporánea (Manifiesto, 1924: 25).

La elección del nombre para la tercera, vanguardista revista *Martín Fierro*, sin embargo, no fue solo una continuación de los intentos de publicaciones anteriores, sino una invocación consciente al símbolo más poderoso de la tradición cultural argentina. Por ello, Sarlo enfatiza que el nombre de la revista no puede explicarse únicamente por la continuidad de dicha denominación (el vínculo con el suplemento de Ghiraldo y la edición de Méndez de 1919), sino que es necesario preguntarse por qué «la revista más importante de la vanguardia argentina» llevó el

3 Sin embargo, unas páginas más adelante, Rojas niega la existencia de una intención de adaptar la materia estudiada a su idea: «Quiero hacer, finalmente, una salvedad: yo no he concebido a priori un sistema de clasificación para deformar los hechos forzándolos a entrar en ese molde teórico» (Rojas, 1917/1957: 65).

4 Aunque el manifiesto se publicó de forma anónima, hoy existe la firme convicción de que el autor es en realidad Oliverio Girondo (Fernández, 1999: 12; Rogers, 2010: 167; Videla de Rivero, 2021: 215).

nombre precisamente del poema de Hernández (Sarlo, 1982: 55). Tal decisión puede examinarse desde dos perspectivas: la vanguardia adopta el nombre de un héroe nacional que para entonces ya estaba claramente canonizado para legitimarse como auténticamente argentina, pero al mismo tiempo alude a su naturaleza subversiva y rebelde, y la vuelve contra la costumbre, el academicismo y el esclerosamiento cultural. En el manifiesto esta estrategia se expone explícitamente: *Martín Fierro* no rechaza el pasado como tal, sino que rechaza su tendencia a petrificación y su repetición mimética. En el manifiesto se expone que la revista *Martín Fierro* desea, «instruido de sus antecedentes», salir a la calle con «nervios» y «mentalidad de hoy», porque «todo es nuevo bajo el sol» si se observa con ojos contemporáneos y se expresa con una expresión contemporánea (Manifiesto, 1924: 25). Por eso, la invocación al héroe de Hernández puede parecer paradójica, pero es programáticamente funcional: la revista toma el nombre de una figura que ya ha ingresado al canon nacional, pero lo utiliza contra el nacionalismo esclerosado y contra *la estética pasatista*. Gallone reconoce en el manifiesto algo más que una mera imitación del futurismo europeo: con él se establece una nueva sensibilidad liberada de la «servidumbre mimética» (Gallone, 1996: 161), una nueva contribución intelectual en América «previo tijeretazo a todo cordón umbilical» (Manifiesto, 1924: 25). En este sentido, los martinfierristas eligen el nombre de Fierro porque les permite presentar la ruptura vanguardista no como un abandono de la tradición nacional, sino como su modernización. Precisamente por ello, el título «La vuelta de Martín Fierro» que abre el primer número de la revista (Dirección, 1924: 1) posee una fuerte carga simbólica: Martín Fierro regresa de nuevo, pero ahora como el nombre de una literatura argentina contemporánea, urbana, polémica y antiacadémica.

La siguiente fase en la relación con Martín Fierro, basada esencialmente en su posición central en la cultura y la literatura argentinas, pero marcada por una actitud profundamente crítica hacia su estatus de héroe, llega con los estudios de Jorge Luis Borges y Ezequiel Martínez Estrada. En su ensayo «La poesía gauchesca», publicado en la colección *Discusión* en 1932, Borges ya establece la base de su interpretación posterior de *Martín Fierro*: rechaza la necesidad lugonesca de declarar el poema una epopeya a toda costa e insiste en que su fuerza radica en su naturaleza narrativa y en la progresiva individualización de un personaje que inicialmente es presentado de forma arquetípica (Borges, 1999: 42). Para Borges, el foco de Hernández se encuentra en la manera en que el propio Fierro cuenta su destino: «No intuimos los hechos, sino al paisano Martín Fierro contándolos» (Borges, 1932/1974: 182). Por esta razón, Hernández no presta especial atención a los pormenores de la realidad de Fierro, sino que esta aparece apenas «en función del carácter del héroe» (Borges, 1932/1974: 182). Ya en este temprano ensayo de Borges sobre la literatura gauchesca se reconoce el desplazamiento desde el héroe épico hacia un personaje novelesco y antihéroico: Fierro no es el portador de una virtud nacional ideal, sino que es un «soberbio cuchillero de pulpería», a quien caracterizan «bravatas» y un «acento agresivo» (Borges, 1932/1974: 195). Borges, por lo tanto, cuestiona «la estrafalaria y cándida necesidad de que el *Martín Fierro* sea épico», porque esa necesidad intenta «comprimir [...] la historia secular de la

patria [...] en las andanzas de un cuchillero de mil ochocientos setenta» (Borges, 1932/1974: 193–194). En otras palabras, al centrarse en los defectos del personaje de Hernández, pero también en la veracidad de su representación en el momento histórico al que pertenece, Borges concluye que la naturaleza de Martín Fierro es de «la índole novelística [...], hasta en los pormenores. Novela, novela de organización instintiva o premeditada, es el *Martín Fierro*: única definición que puede trasmitir puntualmente la clase de placer que nos da y que condice sin escándalo con su fecha» (Borges, 1932/1974: 197). Finalmente, en el cierre mismo del ensayo, Borges se distancia de manera inequívoca de la clasificación de Lugones de *Martín Fierro* como epopeya y separa a su protagonista del héroe épico:

> Dije que una novela. Se me recordará que las epopeyas antiguas representan una preforma de la novela. De acuerdo, pero asimilar el libro de Hernández a esa categoría primitiva es agotarse inútilmente en un juego de fingir coincidencias, es denunciar a toda posibilidad de un examen. La legislación de la épica [...] no es aplicable aquí. Las condiciones novelísticas, sí lo son (Borges, 1932/1974: 197).

Ezequiel Martínez Estrada, en su estudio *Muerte y transfiguración de Martín Fierro*, confirma la postura de Borges de que la obra de Hernández es una novela y basa su punto de vista ante todo en las características del personaje del gaucho: «El gaucho no daba para la epopeya —la epopeya estaba fuera de época, más que él—, pero daba para la novela y el cuento, para la poesía del tipo llamado gauchesco y para el teatro» (Martínez Estrada, 1948/1958: 162). La razón por la cual el gaucho no puede ser propio de la epopeya, sino de la novela, reside según Martínez Estrada (1948/1958: 16) en su forma de vida, literal y metafóricamente en la frontera, entre la civilización y la barbarie, donde «Las personas y la acción también oscilan entre uno y otro mundo», y los habitantes carecen de «arraigo material ni moral». De ahí que Fierro no sea un héroe épico nacional, sino el síntoma de la decadencia histórica y moral de la sociedad argentina. Su naturaleza antiheroica no es un fracaso personal ni un capricho de Hernández para crear a semejante personaje, sino que él es producto de la injusticia, la militarización, la coacción y la desintegración del orden jurídico de Argentina. Sin embargo, al contrario de lo que pudiera pensarse, Martínez Estrada (1948/1958: 286) no reconoce en Martín Fierro únicamente a una víctima del sistema, sino que lo ve también como un victimario inherente que perpetúa la cadena de injusticias: «¿Y cómo callar que a su vez Martín Fierro es agente de injusticias? Las recibe y las comete, descargándolas sobre inocentes». Al desplazar a Fierro a la esfera del verdugo, su transformación en antihéroe nacional es definitiva: él es representativo no porque genere una imagen ideal de la nación argentina, sino porque revela sus contradicciones reprimidas: la injusticia, la frontera, la violencia, la marginación y la ambivalencia moral. Debido a la capacidad de abarcar la totalidad del personaje de Fierro y la especificidad de su posición, Rodríguez Monegal (1974: 288) calificó la interpretación de Martínez

Estrada como «enciclopédica», a diferencia de la de Borges, a la cual define como un ejemplo de «el fragmentarismo brillante».

Ese «fragmentarismo brillante» de Borges se pondrá especialmente de manifiesto cuando en 1953 publique con Margarita Guerrero todo un estudio dedicado a *Martín Fierro*. Mientras que Martínez Estrada (1948/1958: 162) había identificado en las generaciones anteriores un rechazo activo a caracterizar la obra de Hernández como novela, no por el hecho de estar escrita en verso sino por una percepción de inferioridad de la novela y su naturaleza ficticia[5], Borges enfatiza que *Martín Fierro* culmina como un representante del género novelesco: «Descontado el accidente del verso, cabría definir al Martín Fierro como una novela, [...] la del siglo novelístico por excelencia: el de Dickens, el de Dostoievski, el de Flaubert» (Borges/Guerrero, 1999: 101). Esta afirmación es crucial para la interpretación de Fierro como antihéroe, ya que Borges añade de inmediato: «La épica requiere perfección en los caracteres; la novela vive de su imperfección y complejidad» (1999: 101). El valor de Fierro, por lo tanto, no radica en la ejemplaridad moral, sino en su complejidad: es valiente, pero violento; víctima, pero también asesino; nacionalmente reconocible, pero inadecuado como modelo ético. Rasi observa acertadamente que Borges separa el valor estético de la obra del valor moral del protagonista: *Martín Fierro* puede ser una obra maestra sin que su personaje principal sea un «héroe» en un sentido normativo. Por las mismas razones por las que *Martín Fierro* no puede considerarse la epopeya nacional argentina, tampoco puede considerarse la raíz de la identidad nacional argentina, ya que, como señala Borges, la obra de Hernández no logra: «así comprimir (siquiera de un modo simbólico) la historia secular de la patria con sus generaciones, sus destierros, sus agonías, sus batallas de Chacabuco y de Ituzaingó en *el caso individual de un cuchillero de mil ochocientos setenta*» (Borges, 1999: 94; el énfasis es nuestro). Borges establece así la posición de Fierro como un (anti)héroe literario extraordinariamente concebido y realizado, pero en ningún caso como un modelo moral universal y abstracto de la nación. Precisamente en la ambivalencia de un personaje que para algunos es un hombre justo y para otros un verdugo se encuentra, según la opinión de Borges (1999: 101), «uno de los rasgos de las criaturas más perfectas del arte, porque lo es también de la realidad». La hipocresía de Fierro, contenida en el hecho de que él, «que ignoró la piedad, quería que los otros fueran rectos y piadosos con él y a lo largo de su historia se queja, casi infinitamente» (Borges, 1999: 102), lo vuelve cercano y reconocible para nosotros. Borges elogió a Hernández por crear el personaje de gaucho genuino y concluyó que la autenticidad de Martín Fierro toma precedencia sobre sus fallas morales:

> El pobre Martín Fierro no está en las confusas muertes que obró ni en los excesos de protesta y bravata que entorpecen la crónica de sus desdichas. Está en la entonación y en la respiración de los versos; en la inocencia que rememora

5 «Pero nosotros no queremos la novela, sino la epopeya, no queremos la verdad, sino la ficción; no las pepitas de oro, sino las cuentas de vidrio» (Martínez Estrada, 1948/1958: 162).

> modestas y perdidas felicidades y en el coraje que no ignora que el hombre ha nacido para sufrir. Así, me parece, lo sentimos instintivamente los argentinos. Las vicisitudes de Fierro nos importan menos que la persona que las vivió. Expresar hombres que las futuras generaciones no querrán olvidar es uno de los fines del arte; José Hernández lo ha logrado con plenitud (Borges, 1999: 102–103).

La estricta orientación de Borges, Martínez Estrada y otros críticos de su generación hacia el texto de Hernández, y no hacia sus propios deseos extraliterarios, llevó a Jaime Alazraki a concluir en su célebre estudio «El género literario del *Martín Fierro*» de 1974 lo siguiente:

> Frente a la generación de Lugones, que glorifica al poema por razones extraliterarias [...], la generación siguiente busca recuperar el texto, desmitificarlo y devolverlo a la literatura. Tal vez en ese esfuerzo se explica su preferencia por la novela, un género que no tiene el prestigio de la épica, el linaje de la lírica, o la tradición del drama (Alazraki, 1974: 434).

Sin embargo, si la generación de Borges reprochaba a sus predecesores, encarnados ante todo en Lugones, la subordinación del texto literario a objetivos políticos y extraliterarios, Alazraki le reprocha a Borges cierta relajación teórica, visible especialmente en el hecho de haber descartado como «el accidente del verso» la circunstancia de que *Martín Fierro* esté escrito en verso. Alazraki (1974: 448) continúa: «Su omisión ha posibilitado encontrar en el *Martin Fierro* una novela: no hubiera sido difícil encontrar cualquier otro género (y en rigor esto último se ha hecho indiscriminadamente)», y añade que «definir la forma exterior de una obra es haber recorrido la mitad del camino hacia la fijación de su género». La respuesta de Alazraki (1974: 451) a la pregunta sobre el género del texto de Hernández es que este debe pertenecer a la literatura gauchesca, ya que Hernández se inspiró tanto en la *Divina comedia* como, o mucho más, en las obras de Hidalgo, Ascasubi, Del Campo y Lussich. Además de los modelos, Alazraki considera que el momento y las circunstancias del surgimiento de una obra literaria son determinantes para su género: «El género de una obra no es un hecho que se define a posteriori: nace y está contenido en el acto mismo de la creación». Según la opinión de Alazraki (1974: 451), *Martín Fierro* no solo pertenece al género de la literatura gauchesca, sino que representa el núcleo mismo de su poética, mientras que su personaje es la consecuencia de la transición del género épico al novelesco, por lo que Alazraki lo define como un antihéroe: «Entre los defensores del género novela, sin embargo, nadie ha notado que Martín Fierro como personaje representa a ese tipo humano que produce la novela al tomar el lugar de la épica: el anti-héroe» (Alazraki, 1974: 444).

Parece que el texto de Alazraki puso punto final a la cuestión del género del poema de Hernández como una obra perteneciente a la literatura gauchesca y a

la figura de Martín Fierro como un antihéroe, ya que la siguiente generación de intérpretes, liderada por Ángel Rama y Josefina Ludmer (v. Ludmer, 1988; Ludmer, 1995), continúa el proceso de desmitologización del poema y desplaza el foco de la disyuntiva entre héroe o antihéroe, en lo que respecta a su protagonista, hacia la cuestión de su función histórica. Rama examina *Martín Fierro* desde la perspectiva de la función social de la literatura gauchesca y reconoce en él al representante de una clase rural derrotada. Según Rama, la obra de Hernández sirve a los gauchos «proporcionándoles la explicación de su situación presente» y les permite comprender que constituyen «una clase que ha sido derrotada y sometida», «una clase desheredada» (Rama, 1982: 110). Para Ludmer, la diferencia clave radica entre *El gaucho* y *La vuelta*: el primer *Martín Fierro* pertenece a la esfera de la confrontación, la violencia y el conflicto entre dos órdenes jurídicos, mientras que en *La vuelta* ese potencial se pacifica. Por ello, ella afirma que en *El gaucho* Fierro era «el héroe de la confrontación que desafió la ley diferencial con su propia ley oral» (Ludmer, 1988: 280), mientras que en *La vuelta* se transforma en una figura del saber, del consejo y de la integración en el orden estatal: «Martín Fierro enuncia [...] la nueva ley de la unificación jurídica del estado» e indica la fórmula «El trabajar es la ley» (Ludmer, 1988: 234).

La cuestión es si la idea de que la discusión académica e interpretativa sobre el género y la naturaleza del protagonista del poema de Hernández ha quedado agotada en los más de 1200 estudios dedicados a ellos responde a la relación esencial de la nación argentina y sus escritores con Martín Fierro. Por esta razón, en la continuación de este trabajo, mediante una breve revisión de la recepción creativa de la obra de Hernández y, ante todo, de la figura de Martín Fierro, intentaremos desentrañar su verdadera posición en la cultura argentina.

Borges fue uno de los primeros en sentir la necesidad, y tener la audacia crítica y ficcional, de completar los espacios en blanco dentro de la historia de Martín Fierro, creando de ese modo sus propias ficciones a partir del poema de Hernández. Esta operación puede entenderse dentro de una concepción general de la literatura como relectura y reescritura: como señala Alazraki, en Borges «escribir es releer un texto anterior, es reescribirlo» y en ese sentido «"El fin" rehace el final del *Martín Fierro* de Hernández» (Alazraki, 1984: 281). No se trata, por lo tanto, de una mera continuación argumental, sino de una lectura intertextual que convierte el texto de Hernández en palimpsesto[6]. El propio Borges había definido su otro cuento basado en el *Martín Fierro*, «Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829–1874)», publicado en 1944 en *Sur* y luego incluido en *El Aleph* (1949), como «una glosa al *Martín Fierro*» (Borges, 1974c: 629). Sin embargo, esa «glosa» modifica profundamente la lectura del personaje: Borges completa el nombre apenas insinuado por Hernández (el sargento Cruz se convierte en Tadeo Isidoro Cruz), le da una genealogía, una biografía[7] y

6 El concepto de palimpsesto tal como lo establece Gérard Genette (1982: 60) exige que el lector reconozca el hipotexto para poder comprender en su totalidad el juego en marcha en el hipertexto. En este caso concreto, esto significaría que Borges cuenta con la posición canónica de *Martín Fierro* para que su juego tenga efecto.

7 «Una biografía apócrifa», diría Pedro Luis Barcia (1973: 211).

un destino, y transforma el gesto de ponerse del lado de Fierro en una revelación ontológica. Como observa Alazraki, para Hernández el acto de Cruz era «un homenaje a la valentía de Fierro» y una expresión de la «religión del coraje» propia del mundo gauchesco (Alazraki, 1984: 300). Para Borges, en cambio, es también «una suerte de epifanía», el momento en que Cruz comprende «su destino de lobo» y descubre su verdadera identidad (Alazraki, 1984: 300). De este modo, Borges no solo completa una laguna narrativa, sino que desplaza el problema del heroísmo hacia el plano del destino: Cruz se une a Fierro no porque este sea un héroe moralmente ejemplar, sino porque reconoce en él una forma extrema de sí mismo. Esta biografía apócrifa de Cruz equipara esencialmente a Cruz y a Martín Fierro y desestabiliza y relativiza aún más las posiciones sociales de ambos, señalando que no hay diferencia entre el proscrito de la ley y el brazo de la ley que lo persigue.

Otra glosa de Borges a *Martín Fierro* presenta un final alternativo o un epílogo al poema de Hernández intitulado simplemente «El fin» y publicado en 1953 en *La Nación* e incluido más tarde en la segunda edición de *Ficciones* (1956). Allí Borges escribe un final alternativo para el poema de Hernández, retomando la escena suspendida de la payada entre Fierro y el Moreno y convirtiéndola en un duelo a cuchillo. En este sentido, «El fin» funciona, según García Morales, como un «epílogo infiel», escrito de acuerdo con la ética y poética de *El gaucho Martín Fierro*, «desde la ética del coraje [...], desde lo [...] que para él constituía la base del mito de Martín Fierro, lo que pese a todo atraía a los lectores, a los argentinos, a él mismo» (García Morales, 2000: 56). Balderston confirma, desde el estudio del manuscrito, hasta qué punto Borges construyó conscientemente ese nuevo desenlace: el cuento «sets out a new ending to Hernández's poem, an ending for its protagonist»[8] (Balderston, 2021: 3), y en su manuscrito aparecen referencias precisas a Lugones, Leumann, Martínez Estrada y al propio poema de Hernández (Balderston, 2021: 5–6). La muerte de Fierro no es, por tanto, una simple corrección del texto original, sino una intervención crítica sobre el mito nacional. Borges lleva hasta sus últimas consecuencias la lógica del cuchillo que Hernández había querido atenuar en *La vuelta*: Fierro muere como había vivido, dentro de la ética del valor personal, pero esa muerte no lo redime plenamente ni lo consagra como héroe épico. Al contrario, convierte su figura en la de un antiheroico portador de violencia, cuyo destino sólo puede cumplirse mediante otra muerte.

Desde esta perspectiva, «El fin» resulta fundamental para pensar a Martín Fierro como antihéroe nacional. Borges clausura la vida del personaje mediante una inversión irónica: el Moreno cumple su «tarea de justiciero», pero al matar a Fierro queda atrapado en la misma cadena de violencia que pretendía cerrar. El texto de Borges lo formula de manera tajante: «Cumplida su tarea de justiciero, ahora era nadie. Mejor dicho, era el otro: no tenía destino sobre la tierra y había matado a un hombre» (Borges, 1974a: 521). Balderston subraya que este cierre no solo cita a Hernández (la limpieza del facón en el pasto remite al asesinato del moreno en

8 «propone un nuevo final para el poema de Hernández, un final para su protagonista».

La ida), sino que funciona también como autocita borgeana y como inscripción de Borges en la tradición argentina que a la vez modifica (Balderston, 2021: 20). En esa cadena de reescrituras, Fierro deja de ser el héroe nacional idealizado y se convierte en una figura ambigua: víctima y victimario, perseguido y asesino, símbolo nacional y, al mismo tiempo, problema moral de la nación. Del mismo modo que se oponía a la idea del «endiosamiento de Martín Fierro» en sus ensayos, en el cuento «El fin» queda claro que también a través de sus ficciones Borges lucha contra la idealización del poema (García, 1999: 180). Precisamente por eso, las ficciones borgeanas no destruyen el mito de Fierro, sino que lo reabren: al llenar los vacíos narrativos dejados por Hernández, Borges hace visible que la vigencia del poema no depende de una lectura heroizante, sino de su capacidad de ser releído, contradicho y continuado. Después de Borges, como concluye García Morales, «el Martín Fierro es otro» (García Morales, 2000: 63).

Sin duda alguna, el hecho de que el escritor argentino más influyente del siglo XX jugara con el argumento del *Martín Fierro* y «llenara» los vacíos en la trama que había dejado Hernández abrió el paso a la vigencia del poema de Hernández en el siglo XXI. Yendo en esta dirección el primero fue Pablo Katchadjian con su experimento poético neovanguardista titulado *El* Martín Fierro *ordenado alfabéticamente* (2007). La obra de Katchadjian contiene exactamente lo que su nombre sugiere: cada verso de *El gaucho Martín Fierro* de Hernández ordenado alfabéticamente por un procesador de texto sin alterar una sola letra o signo de puntuación. De este modo se deshace la disposición métrica original del poema de Hernández, se destruye la estructura del texto, pero se consigue una renovación rítmica y melódica basada en los paralelismos y anáforas. Aunque muchos críticos entendieron el experimento de Katchadjian solamente como un juego interesante con la obra fundamental de la literatura argentina, irreverente pero simpático e indudablemente sin un significado más profundo, hubo autores que reconocieron el potencial de *El* Martín Fierro *ordenado alfabéticamente*. César Aira, por ejemplo, vio en esta obra «un poema a la vez extraño y conocido, una cámara de ecos del poema nacional» y subrayó que la operación de Katchadjian revela que todo orden textual, incluido el de Hernández, es «convencional y permutable» (Aira, 2009: s. p.). En este sentido, Katchadjian juega osadamente con el poema decimonónico y lo manipula con la ayuda de los medios del nuevo milenio, pero no lo destruye: al contrario, pone en evidencia su carácter canónico y la fuerza de una voz que persiste incluso cuando se desarma la narración. Como señala Cóccaro, en *El* Martín Fierro *ordenado alfabéticamente* «el relato cae, la voz persevera» (Cóccaro, 2015: 6), mientras que Premat interpreta este gesto como una forma de «irrupción vanguardista» basada en la manipulación de libros «sagrados» de la tradición argentina (Premat, 2020: 4). Así, la figura de Martín Fierro ya no aparece aquí como héroe o antihéroe narrativo, sino como un resto verbal y cultural que sigue produciendo sentido. Por eso Lanctot puede situar esta obra entre las reescrituras contemporáneas que «desarticulan una voz emblemática de la argentinidad» y muestran el carácter anacrónico, pero todavía vigente, del poema nacional (Lanctot, 2017: 356).

Otra reescritura poética del *Martín Fierro* en el siglo XXI es igualmente impactante, pero se realiza de una manera diametralmente distinta. Oscar Fariña, un escritor paraguayo-argentino, decidió no cambiar la métrica, la estructura o la trama del poema original, sino trasladarlo y traducirlo al nuevo milenio. Este proceso, según Marzolla, constituye una «transposición» de régimen serio que busca «preservar el núcleo semántico del texto de partida» y «rescata primariamente el componente de denuncia social del Martín Fierro» (Marzolla, 2023: 37). Así, el argumento de *El guacho Martín Fierro* de Fariña se desarrolla en las márgenes de la Buenos Aires moderna, en «un barrio de calle de tierra», con el protagonista, un joven «guacho» Martín Tincho Fierro, un «pibe chorro» cuyo universo cultural está constituido fundamentalmente por la «cumbia villera», el fútbol y la jerga carcelaria (Pérez Calarco, 2014: 1308). Como sintetiza Campero, en esta reescritura el mundo de la delincuencia y la marginalidad «no se ubica ni en las vastas extensiones pampeanas ni en la frontera, sino en las villas miseria y cárceles de la ciudad de la Buenos Aires contemporánea» (Campero, 2018: 199–200). El poema de Hernández fue traducido verso por verso «a un registro tumbero y cumbianchero que trabaja una historia de marginalidad, desposesión, estigmatización y delito» (Stratta, 2018: 4). Así como el gaucho Martín Fierro representó una rebelión contra la injusticia social a la que estuvo sometido un gran grupo marginado en el siglo XIX (Ramallo, 2015: 91), del mismo modo el guacho Tincho Fierro de Fariña, gracias a su predecesor literario, alza su voz para hablar de los problemas de su tiempo: los barrios urbanos pobres, las instituciones de encarcelamiento, el servicio penitenciario y el sistema judicial, la xenofobia, el racismo y el machismo (Ramallo, 2015: 108). En este sentido, la sustitución de «gaucho» por «guacho» y, en algunos pasajes, por «pobre», no borra la dimensión antiheroica del personaje, sino que la actualiza: el antiguo gaucho perseguido reaparece como sujeto urbano, criminalizado y excluido, para quien, como muestra Fariña al reformular a Hernández, «el ser pobre es un delito» (Marzolla, 2023: 46). Martín Fierro reaparece en el siglo XXI, otra vez como un representante de «una clase desheredada», como la llamó Rama; la única diferencia es que esta vez la clase desheredada se trasladó de la margen al centro del país, aunque todavía permanece al margen social y cultural.

La narrativa argentina del siglo XXI no solo experimenta con la forma o el lenguaje del poema de Hernández, sino que también continúa la práctica de Borges de llenar los vacíos en la trama de Martín Fierro. Gabriela Cabezón Cámara escribe *Las aventuras de la China Iron* sobre el destino de la esposa de Fierro y cuenta la historia de Martín Fierro y la vida en la pampa en la segunda mitad del siglo XIX desde una perspectiva feminista, LGBT y poscolonial. En primer lugar, ella bautiza a la esposa anónima de Fierro, idea su pasado hasta el momento de casarse con Fierro y ofrece una explicación y motivación para uno de los episodios más problemáticos en el poema: la matanza del negro. La propia China describe el incidente en que Fierro mató al Negro de la manera siguiente: «quizás no veía de borracho y lo mató por negro nomás, porque podía, o quizás, y me gusta pensar esto aun de ese que era él, lo mató para enviudarla a la Negra que me maltrató media infancia como si

yo hubiera sido su negra» (Cabezón Cámara, 2022: 13). Como señala Fandiño, es de suma importancia el hecho de que la persona que nos revela la razón probable de la matanza del negro y quien narra sea «aquella que en el poema es apenas referida como la china de Fierro y madre de sus dos hijos», de modo que la novela «imagina y torna audible la historia de una de las voces silenciadas de la literatura» (Fandiño, 2019: 51).

Sin embargo, *El gaucho Martín Fierro* y, más específicamente, el momento en el que llevan a Martín Fierro de su tierra para servir en la frontera representan solo el punto de partida de la historia de China Iron y su viaje por la pampa en compañía de una inglesa peculiar que se convertirá en su amante. Stratta observa que, en esta reescritura, la leva adquiere «una connotación de liberación que hubiera sido inconcebible en el poema-denuncia del siglo XIX», porque al llevarse lejos a «la bestia del marido», deja a la China en condiciones de ponerse un nombre y desplegar «una sexualidad queer» (Stratta, 2018: 9). De hecho, en la novela de Cabezón Cámara aparecen muchos personajes del poema de Hernández, pero ahora vemos, por ejemplo, a un Martín Fierro (transformado, al menos en su nombre, en Josephine Star Iron) que ha dejado atrás su pasado de machismo y vive felizmente como una mujer en tierra de indios.

La reescritura de Cabezón Cámara puede entenderse como una forma de parodia en el sentido contemporáneo que le da Linda Hutcheon: no como simple burla, sino como repetición crítica de un texto anterior. Para Hutcheon, la parodia implica simultáneamente «authority and transgression»[9] (Hutcheon, 1985: 69), porque necesita reconocer la autoridad del texto parodiado para poder desplazarlo. En términos posmodernos, ese proceso «both legitimizes and subverts that which it parodies»[10] (Hutcheon, 2001: 101). En el caso de Cabezón Cámara, la parodia trabaja precisamente sobre la autoridad del texto fundacional argentino: el *Martín Fierro* se reescribe desde los cuerpos, voces y deseos que el poema había dejado fuera. Por eso Gallego Cuiñas define *Las aventuras de la China Iron* como «un gesto vanguardista de apropiación travesti» del texto fundacional argentino y afirma que «matar al padre, al mito o al canon» resulta inútil, porque «lo más productivo es travestirlo» (Gallego Cuiñas, 2023: 7). La novela de Cabezón Cámara muestra la artificialidad del canon: al travestirlo, revela también que el propio canon literario «se re-viste y desviste una y otra vez para hacer vanguardia en el siglo XXI» (Gallego Cuiñas, 2023: 7).

Las aventuras de la China Iron representa así una versión descentralizada de la historia bien conocida que ahora ofrece una voz a todos los que son silenciados en la sociedad tradicional y una oportunidad de reconocer y comunicar su identidad libremente. En este sentido, como afirma Pisano, la novela propone una narración histórica y nacional «no centrada ni en la masculinidad gaucha ni en la afirmación territorial de la Conquista del Desierto» (Pisano, 2023: 2), sino en una comunidad alternativa, plural y no binaria. Gallego Cuiñas lo formula como el paso de la «épica patriarcal de Hernández» a una «épica transfeminista» basada en una «comunidad

9 «autoridad y transgresión».

10 «al mismo tiempo legitima y subvierte lo que está parodiando».

igualitaria y festiva» (Gallego Cuiñas, 2023: 8). Desde esta perspectiva, la transformación de Martín Fierro no significa su desaparición como figura nacional, sino su conversión paródica y travesti: de héroe masculino de la tradición gauchesca a materia disponible para imaginar otras formas de comunidad, deseo y pertenencia.

Como si jugar con un tabú no fuera suficiente, Martín Kohan en el cuento titulado «El amor» (2011)[11] decide completar el argumento del *Martín Fierro* presentando su bastante provocativa interpretación de la amistad entre el protagonista del poema de Hernández y el valiente sargento Cruz como una relación homosexual apasionada y prohibida. Para escribir su relato, Kohan parte de los versos al final de *El gaucho Martín Fierro* con los que Fierro convence a Cruz de escapar frontera afuera diciendo: «Fabricaremos un toldo/ Como lo hacen tantos otros, / Con unos cueros de potro/ Que sea sala y sea cocina/» (Hernández, 1994: 140–141) y de las lágrimas de Fierro en *La vuelta* al pensar en Cruz. Ya Martínez Estrada había señalado que, frente a la impresión poco intensa que produce en Fierro la noticia de la muerte de su mujer, «el desgarramiento por la pérdida de su amigo [Cruz] adquiere aún mayor relieve», aunque el «tono viril» del mundo gauchesco rechazara «otra interpretación que la ingenua que surge de la lectura sin malicia del texto literal» (Martínez Estrada, 1948/1958: 94). Las razones para su relectura del *Martín Fierro* Kohan las explicó así (Méndez, 2015): «Cuando Fierro evoca a Cruz y lo extraña, cuando evoca la muerte de Cruz y lo llora, ¿qué extraña exactamente y qué llora? Creo que es eso lo que yo escribí. Habría que decirles a los conservadores que lean con cuidado el Martín Fierro, que lo reciten menos y lo lean con cuidado».

Sin embargo, Kohan leyó atentamente no solo el poema de Hernández, sino también los cuentos de Borges, porque su ampliación del argumento de Martín Fierro se da en el espacio en blanco entre *El gaucho Martín Fierro* y *La vuelta* (tal como Borges escribió una suerte de precuela y de epílogo del poema) y los protagonistas son, por supuesto, Martín Fierro y Tadeo Isidoro Cruz. En este sentido, Regazzoni (2019: 211) observa que Kohan no elige simplemente al Cruz de Hernández, sino al «Tadeo Isidoro Cruz de Borges». Si Borges le da a Cruz una biografía previa, Kohan cuenta «lo que sucede inmediatamente después del célebre encuentro entre ellos» (Regazzoni, 2019: 212). El lector del cuento de Kohan se encuentra con el gaucho y el sargento fugitivos justo en el momento de su llegada a la tribu de los indios. Los sentimientos amorosos ocultos de los protagonistas, ostensibles solo en los celos que siente Cruz cuando una cautiva se acerca a Fierro, culminan esa misma noche bajo un toldo en escenas eróticas explícitas de amor homosexual desenfrenado. Así, como señala Pachamé, Kohan se «injerta» tanto en el poema de Hernández como en la «Biografía de Tadeo Isidoro Cruz», y su cuento «solo está completo si un lector se acerca a los otros textos y lo lee a partir de ellos» (Pachamé de Gracia, 2023: 150–151).

Al presentar la relación entre Fierro y Cruz, Kohan trabajó con los opuestos, con la masculinidad y la rusticidad de gauchos y policías por un lado y con la

11 Kohan publica el cuento «El amor» por primera vez en *Página12* el 4 de febrero 2011 para ser incluido más tarde en la colección *Cuerpo a tierra* en 2015.

ternura enfatizada y casi feminidad que muestran dos hombres en su relación íntima, y logró unirlos en una imagen bien acabada y emocionante. Este proceso toca directamente el núcleo heroico del personaje: si la tradición había construido al gaucho como emblema de valentía, virilidad y coraje, Kohan desplaza esa valentía hacia la posibilidad de vivir un deseo prohibido, en los márgenes de la ley, de la patria y de la masculinidad normativa. No casualmente, Borges, reacio a estas lecturas «torcidas»[12], había afirmado en una conversación recogida por Bioy Casares: «La pederastia ha manchado toda la literatura. Ahora la amistad es un tema vedado», añadiendo: «Martínez Estrada vio algo de pederastia en el Martín Fierro. Es claro, si hasta se llamaba Fierro: un predestinado» (Bioy Casares, 2006: 1228–1229). Además, María Esther Vázquez (1977: 59) recoge una observación de Borges acerca de los lamentos de Fierro: «Si un payador hubiera dicho eso, habrían pensado que era un marica. ¡Hubiera sido despreciado por todos!». Precisamente contra esa resistencia, «El amor» convierte la amistad heroica entre Fierro y Cruz en una escena de deseo, mostrando que la dimensión antiheroica de Fierro no reside solo en su condición de desertor, fugitivo o matrero, sino también en su capacidad de desestabilizar el modelo heteronormativo del héroe nacional. Aunque los críticos conservadores han reprochado a Kohan su reescritura de la historia del héroe nacional en el contexto de una relación homosexual, otros autores han señalado que «[n]o se trataría, en tanto, de replantear la historia literaria del país sub specie homosexuallis, sino de explorar y acaso mejorar las posibilidades de un mito» (González, 2018: 200).

Las reacciones a las obras inspiradas por el Martín Fierro en el siglo XXI han sido numerosas y turbulentas, y los autores de estos textos fueron a menudo acusados de, por lo menos, falta de respeto hacia la tradición y la literatura argentina. No obstante, la actitud de la literatura argentina contemporánea hacia José Hernández y su *Martín Fierro* no debe entenderse como un insulto a la tradición literaria nacional, ni como un sacrilegio. Por el contrario, las reescrituras contemporáneas confirman la vitalidad de un texto cuya recepción, desde el siglo XIX hasta hoy, nunca dejó de estar atravesada por disputas en torno a su género, su lugar en el canon y la naturaleza de su protagonista.

Como se ha visto, *Martín Fierro* fue leído primero como denuncia social y como expresión del sufrimiento del gaucho perseguido; más tarde fue elevado, por Lugones y Rojas, a la categoría de poema épico nacional y convertido en emblema de la identidad argentina. Sin embargo, Borges y Martínez Estrada desestabilizaron esa lectura heroizante al insistir en la complejidad moral del personaje y en su pertenencia al ámbito de la novela, de la frontera, de la violencia y de la contradicción. A partir de esas interpretaciones, Fierro aparece como una figura doble: héroe nacional por su capacidad representativa y por su inscripción en la memoria colectiva, pero también antihéroe por su condición de desertor, matrero, asesino, víctima y victimario. Precisamente esa ambivalencia explica su permanencia: Martín Fierro no sobrevive porque ofrezca una imagen pura, cerrada y ejemplar de la nación, sino porque permite pensar sus conflictos más profundos.

12 Mariano Javier Oliveto dedicó un estudio entero a estas versiones «torcidas» de Martín Fierro (v. Oliveto, 2023).

Las reescrituras del siglo XXI prolongan esa tensión y la desplazan hacia nuevas formas de marginalidad, deseo y pertenencia. El vuelco del poema hecho por Katchadjian, el guacho de Fariña, el lesbianismo de la esposa de Fierro en la novela de Cabezón Cámara, Fierro y Cruz retratados como amantes, no destruyen el poema de Hernández, sino que revelan todo lo que todavía podía decirse a partir de él. En estas obras, el antiguo problema del héroe nacional se transforma en una pregunta contemporánea por los sujetos que la tradición había dejado fuera: el pobre urbano, la mujer silenciada, el cuerpo *queer*, el marginal, el excluido de la ley y de la comunidad. Así, la figura de Fierro deja de ser únicamente el gaucho canonizado por la tradición y se convierte en una materia literaria capaz de volver a encarnar, una y otra vez, las tensiones de la identidad argentina.

Por ello, el poema de Hernández sigue siendo una inspiración, un tema de investigación siempre actual y novedoso, capaz de abrazar la vida en el siglo XXI porque no se quedó petrificado en su época, sino que cambió junto con la noción misma de la identidad argentina. La multitud de escritos que juegan con Fierro y con el legado de Hernández atestigua el arraigo de este poema en el seno mismo del ser nacional argentino. Todas estas variaciones son posibles solo porque el poema de Hernández está tan firmemente arraigado en la identidad nacional argentina que nada puede hacerle daño, ni siquiera un poco de jugueteo literario.

Bibliografía

Aira, C. (2009). El tiempo y el lugar de la literatura. *Otra parte*, *19*, s. p. https://www.revistaotraparte.com/op/ideas/el-tiempo-y-el-lugar-de-la-literatura/.

Alazraki. J. (1974). El género literario del *Martín Fierro*. *Revista Iberoamericana, 40*(87–88), 433–458. https://doi.org/10.5195/reviberoamer.1974.2901.

Alazraki, J. (1984). El texto como palimpsesto: Lectura intertextual de Borges. *Hispanic Review*, *52*(3), 281–302. https://www.jstor.org/stable/474142.

Balderston, D. (2021). Point and Counterpoint: On the Manuscript of "El fin" (1953), *Variaciones Borges*, 51, 3–24. https://www.jstor.org/stable/27034393.

Barcia, P. L. (1973). Proyección de "Martín Fierro" en dos ficciones de Borges. En J. C. Ghiano (Ed.), *José Hernández (Estudios reunidos en conmemoración del Centenario de* El gaucho Martín Fierro*) 1872–1972* (pp. 209–232). La Plata: Universidad Nacional de La Plata.

Bioy Casares, A. (2006). *Borges*. Barcelona: Destino.

Borges, J. L. (1974a). Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829–1874). En *Obras completas 1923–1972* (pp. 561–563). Buenos Aires: Emecé Editores.

Borges, J. L. (1974b). El fin. En *Obras completas 1923–1972* (pp. 519–521). Buenos Aires: Emecé Editores.

Borges, J. L. (1974c). Epílogo. En *Obras completas 1923–1972* (pp. 629–630). Buenos Aires: Emecé Editores.

Borges, J. L. (1974). La poesía gauchesca. En *Obras completas 1923–1972* (pp. 179–197). Buenos Aires: Emecé Editores. (publicado por primera vez en 1932)

Borges, J. L., Guerrero, M. (1999). *El «Martín Fierro»*. Madrid: Alianza Editorial.
Bowra, C. M. (1952). *Heroic Poetry*. London: MacMillan & Co.
Cabezón Cámara, G. (2022). *Las aventuras de la China Iron*. Buenos Aires: Literatura Random House.
Campbell, J. (2020). *The Hero with a Thousand Faces*. Stillpoint Digital Press.
Campero, E. (2018). Del gaucho al guacho: la orfandad *mostrosa* de Martín Fierro en la poesía de Oscar Fariña. *Revista de Estudios Hispánicos*, *52*(1), 199–222. https://doi.org/10.1353/rvs.2018.0004
Cóccaro, V. (2015). Repetición en *El Martín Fierro ordenado alfabéticamente* de Pablo Katchadjian. En *Actas del IV Congreso Internacional "Cuestiones Críticas"* (pp. 1–8). Rosario: Universidad Nacional de Rosario. https://www.cetycli.org/trabajos/coccarocc2015.pdf
Dirección, La. (1924, febrero). La vuelta de "Martín Fierro". *Martín Fierro*, *1*(1). https://ahira.com.ar/ejemplares/1-12/
Durán, M. (1974). El *Martín Fierro* y sus críticos españoles. *Revista Iberoamericana*, *40*(87–88), 479–489. https://doi.org/10.5195/reviberoamer.1974.2904
Fandiño, L. (2019). Canon, espacio y afectos en *Las aventuras de la China Iron* de Gabriela Cabezón Cámara. *Hispanófila, 186,* 49–66. https://doi.org/10.1353/hsf.2019.0032
Fernández, C. (1999). El tamaño de la influencia: gauchesca, criollismo y nación. Sarmiento y Güiraldes leídos por Borges. *INTI, 49/50,* 9–25, https://www.jstor.org/stable/23287000
Frye, N. (1969). *Anatomy of Criticism: Four Essays*. New York: Atheneum.
Gallego Cuiñas, A. (2023). Un canon travestido. La vanguardia trans de Gabriela Cabezón Cámara. *Ínsula, 923,* 7–10. https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=9221020
Gallone, O. (1996). *Martín Fierro*: el ingreso en el siglo XX. *Cuadernos Hispanoamericanos, 551,* 159–164. https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcm9297
García, C. (1999). Borges y el "endiosamiento de Hernández". *Variaciones Borges*, *8*(Número especial del Centenario 2. Borges y la ciudad), 178–186. https://www.jstor.org/stable/24879487
García Morales, A. (2000). Jorge Luis Borges, autor del *Martín Fierro*. *Variaciones Borges*, *10,* 29–64. https://www.borges.pitt.edu/sites/default/files/1002.pdf
Genette, G. (1982). *Palimpsestes: La littérature au second degré*. Paris: Éditions du Seuil.
González, H. (2018). *La Argentina manuscrita. La cautiva en la conciencia nacional*. Buenos Aires: Ediciones Colihue.
Hernández, J. (1994). *Martín Fierro*. Madrid: Castalia.
Hutcheon, L. (1985). *A Theory of Parody: the Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. New York: London: Methuen.
Hutcheon, L. (2001). *The Politics of Postmodernism*. London: New York: Taylor & Francis.

Katchadjian, P. (2007). *El* Martín Fierro *ordenado alfabéticamente*. Buenos Aires: Imprenta Argentina de Poesía.

Kohan, M. (2011, 4 de febrero). El amor, *Página12*. https://www.pagina12.com.ar/diario/verano12/23-161693-2011-02-04.html

Lanctot, B. (2017). Frecuencias del *Martín Fierro* en orden neoliberal. *Bulletin of Hispanic Studies*, *94*(3), 351–370. https://doi.org/10.3828/bhs.2017.22

Lautaro. (1873, 6 de febrero). Bibliografía Martín Fierro. *Mercantil, XLII–XLIII.* https://es.wikisource.org/wiki/Bibliograf%C3%ADa_Mart%C3%ADn_Fierro_-_El_Mercantil_%286_de_febrero_de_1873%29

Ludmer, J. (1988). *El género gauchesco: Un tratado sobre la patria*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

Ludmer, J. (1998). Héroes hispanoamericanos de la violencia popular: construcción y trayectorias. (Para una historia de los criminales populares en América Latina). En P. A. Odber de Baubeta (coord.), *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: 21–26 de agosto de 1995, Birmingham* (Vol. 7: Estudios hispanoamericanos II, pp. 1–14). Birmingham: University of Birmingham.

Lugones, L. (1991). *El payador*. Caracas: Biblioteca Ayacucho. (primera edición publicada en 1916)

Manifiesto de "Martín Fierro" (1924, 15 de mayo). *Martín Fierro*, *1*(4). https://ahira.com.ar/ejemplares/4-6/

Martínez Gramuglia, P. (2007). El libro nacional de los argentinos: Las primeras lecturas del *Martín Fierro*. *Decimonónica*, *4*(2), 62–76. https://doi.org/10.26077/bc5a-1522

Martínez Estrada, E. (1958). *Muerte y transfiguración de Martín Fierro: ensayo de interpretación de la vida argentina* (segunda edición corregida). México: Buenos Aires: Fondo de cultura económica. (publicado por primera vez en 1948)

Marzolla, L. (2023). *El guacho Martín Fierro* de Oscar Fariña entre transposición «restauradora» y resignificación. *Quaderni del Dottorato*, *2,* 37–53. https://doi.org/10.6092/UNIBO/AMSACTA/7454

Mendez, M. (2015, 22 de noviembre). Martín Kohan: "Me gusta pensar a contramano de la mitología de la grandeza argentina". *Infobae*. https://www.infobae.com/2015/11/22/1771534-martin-kohan-me-gusta-pensar-contramano-la-mitologia-la-grandeza-argentina/

Menéndez y Pelayo, M. (1895). *Antología de poetas hispano-americanos* (Vol. IV). Madrid: Real Academia Española.

Navarro Viola, A. (1879). *Anuario bibliográfico de la República Argentina* (Año I). Buenos Aires: s. e. https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcg16p2

Oliveto, M. J. Versiones "torcidas" del *Martín Fierro*. *Estudios de Teoría Literaria, 12*(27), 138–150. https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/etl/article/download/6293/7094

Pachamé de Gracia, T. (2023). El Martín Fierro en la literatura argentina contemporánea: las reescrituras de Martín Kohan. *Nota al margen*, *1*(1), 144–154. https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=9182011

Pérez-Calarco, M. (2014) Dos inflexiones contemporáneas del *Martín Fierro*: entre el orden alfabético y la traducción verso a verso. En *VI Congreso Internacional de Letras: Transformaciones culturales. Debates de la teoría, la crítica y la lingüística* (pp. 1306–1314).
http://eventosacademicos.filo.uba.ar/index.php/CIL/VI-2014/paper/view/2153

Pisano, J. I. (2023). Voz, pueblo y alteridad: sobre dos reescrituras del Martín Fierro en el siglo XXI. *Orbis Tertius*, *37*, 1–14.
https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8998122

Premat, J. (2020). Quehaceres espectrales. Pablo Katchadjian y la vanguardia hoy. *Anclajes*, XXIV(2), 1–16.
https://doi.org/https://doi.org/10.19137/anclajes-2020-2421

Prieto, A. (2006). *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina.

Rama, A. (1982). *Los gauchipolíticos rioplatenses: literatura y sociedad*. Buenos Aires: Editorial Arca.

Ramallo, C. (2015). Ponerse a cantar. Modos de autorrepresentación del poeta cantor en *El gaucho Martín Fierro* y en *El guacho Martín Fierro*. *Catedral tomada*, *3*(4), 89–110.
https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5819145.pdf

Rasi, H. (1974). Borges frente a la poesía gauchesca: crítica y creación. *Revista Iberoamericana*, *40*(87–88), 321–336.
https://doi.org/10.5195/reviberoamer.1974.2895

Regazzoni, S. (2019). Otras transfiguraciones de Fierro: Martín Kohan y Gabriela Cabezón Cámara. *Revista Landa*, *8*(1), 210–221.
https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/202940

Rodríguez Monegal, E. (1974). El *Martín Fierro* en Borges y Martínez Estrada. *Revista Iberoamericana*, *40*(87–88), 287–302.
https://doi.org/10.5195/reviberoamer.1974.2893

Rogers, G. (2010). La isla del arte martinfierrista. *Anclajes*, *14*(14), 165–174.
https://www.scielo.org.ar/img/revistas/anclajes/v14n2/html/v14n2a04.htm

Rojas, R. (1957). *Historia de la literatura argentina: ensayo filosófico sobre la evolución de la cultura en el Plata* (Vol. 1. Los gauchescos). Buenos Aires: G. Kraft. (publicado por primera vez en 1917)

Sarlo, B. (1982). Vanguardia y criollismo: La aventura de "Martin Fierro". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, *8*(15), 39–69.
http://www.jstor.org/stable/4530040

Sava. W. (1982). Literary Criticism of *Martín Fierro* from 1873 to 1915. *Hispanófila, 72,* 51–68.
https://www.jstor.org/stable/43799123

Stratta, I. (2018). Las vueltas del Martín Fierro en la literatura del siglo XXI. En *XXX. Jornadas de Investigación del Instituto de Literatura Hispanoamericana. Facultad de Filosofía y Letras/Universidad de Buenos Aires, marzo 2018* (pp. 1–11). https://www.scribd.com/document/439379099/Las-vueltas-de-Martin-Fierro-en-la-literatura-del-siglo-XXI.

Unamuno. M. de. (1958a). El gaucho Martín Fierro: poema popular gauchesco de don José Hernández (argentino), En *Obras completas* (vol. VIII, pp. 47–63). Madrid: A. Aguado. (publicado por primera vez en 1894)

Unamuno. M. de. (1958b). La literatura gauchesca. En *Obras completas* (vol. VIII, pp. 89–95). Madrid: A. Aguado. (publicado por primera vez en 1899)

Vázquez, M. E. (1977). *Borges: imágenes, memorias, diálogos*. Caracas: Monte Ávila.

Videla de Rivero, G. (2021). *Direcciones del vanguardismo hispanoamericano: Estudios sobre poesía de vanguardia: 1920–1930*. Mendoza: Ediunc.

Ksenija M. Vraneš

Summary

MARTÍN FIERRO AS AN ARGENTINE NATIONAL (ANTI)HERO: FROM JOSÉ HERNÁNDEZ TO THE PRESENT

A foundational work of Argentine literature and culture, José Hernández's *Martín Fierro* gave rise to one of the most persistent and complex figures in the national imaginary. This study examines the historical transformation of Martín Fierro as a national (anti) hero, from the poem's early social and political reception to its canonization, critical demystification, and contemporary literary rewritings. Its primary aim is to explore how successive interpretations of the gaucho redefine the concepts of heroism, marginality, national identity, and literary tradition. Hernández's protagonist is presented as an ambivalent figure: a marginalized and violent subject who nevertheless possesses his own ethical code and embodies symbolic resistance to an institutional order perceived as unjust. This tension shaped the poem's reception from the outset. Whereas Leopoldo Lugones and Ricardo Rojas contributed to the canonization of Martín Fierro as an epic hero and a symbol of national identity, Jorge Luis Borges, Ezequiel Martínez Estrada, and Jaime Alazraki emphasized the protagonist's moral complexity and antiheroic condition. The study also considers the appropriation of Martín Fierro by the Argentine avant-garde, when the title of Hernández's poem was adopted by an influential literary magazine and group. In this context, the gaucho became a critical figure through which writers reconsidered literary genre, cultural authority, nation, and tradition. Using a diachronic and comparative approach, the study analyzes selected critical interpretations and literary rewritings from the twentieth and twenty-first centuries. It focuses particularly on the ways in which later authors preserve, transform, or challenge the ideological, aesthetic, and ethical meanings associated with Hernández's protagonist. The analysis shows that contemporary rewritings do not simply reject the national myth but critically reconfigure it. Pablo Katchadjian's *El Martín Fierro ordenado alfabéticamente* transforms the canonical poem through a neo-avant-garde formal experiment, while Oscar Fariña's *El guacho Martín Fierro* relocates the rebellious gaucho within an urban and socially precarious environment.

Works by Gabriela Cabezón Cámara and Martín Kohan further destabilize traditional heroic models by introducing new perspectives on gender, sexuality, violence, and affective bonds between characters. The study concludes that *Martín Fierro* functions as a cultural palimpsest whose successive transformations reveal historical changes in Argentine understandings of heroism, marginality, and national identity. Its continuing reinterpretation confirms both the resilience of the national myth and its capacity to accommodate critical, formal, political, and ethical revision.

Key words:
Martín Fierro, José Hernández, national (anti)hero, heroics, rewriting, Argentine tradition

Ксенија М. Вранеш

Сажетак

МАРТИН ФИЈЕРО КАО АРГЕНТИНСКИ НАЦИОНАЛНИ АНТИ(ЈУНАК): ОД ХОСЕА ЕРНАНДЕСА ДО ДАНАС

Кључни спев аргентинске књижевности и културе, *Мартин Фијеро* Хосеа Ернандеса, написан у XX веку, изнедрио је једну од најдоследније присутних и најсложенијих фигура аргентинског националног имагинаријума. У чланку се преиспитује историјска трансформација Мартина Фијера као националног (анти)јунака, од раних друштвених и политичких читања до канонизације, критичке демистификације, и савремених књижевних прерада. Примарни циљ студије јесте утврђивање како различита тумачења редефинишу појмове јунаштва, маргиналности, националног идентитета и књижевне традиције. Ернандесов гаучо посматра се као амбивалентна фигура, национални (анти)јунак: маргинализовани и насилни појединац, а у исто време поштовалац сопственог етичког кодекса и симбол отпора неправедном институционалном поретку. Ова унутрашња напетост обојила је рецепцију спева од самог почетка. Док су Леополдо Лугонес и Рикардо Рохас допринели канонизацији Мартина Фијера као епског јунака и националног симбола, Хорхе Луис Борхес, Есекијел Мартинес Естрада и Хајме Аласраки померили су фокус на моралну комплексност протагонисте и његову природу антијунака. У чланку се разматра и авангардно присвајање Фијера, када је *Мартин Фијеро* позајмио своје име часопису и књижевној групи. У овом контексту фигура гауча је пружила критички простор за промишљање идеја књижевног жанра, културног ауторитета, нације и традиције. Служећи се компаративним и дијахронијским приступом, у студији су анализиране и одабране критичке интерпретације и књижевне прераде настале у XX и XXI веку. Посебна пажња је посвећена начинима на које су потоњи аутори чували, мењали или преиспитивали идеолошке, естетске или етичке компоненте личности Ернандесовог протагонисте. Студија показује да савремена књижевна дела не одлучују да само одбаце национални мит, већ га критички преобликују. Док Пабло

Каћадхијан канонски спев трансформише у неоавангардни експеримент, Оскар Фариња у својој књижевној преради побуњеног гауча претвара у сироче (*guacho* тј. гуачо на шпанском), урбану и несталну личност. Дела Габријеле Кабесон Камаре и Мартина Коана додатно дестабилизују традиционални модел јунака уводећи квир, феминистичке и постколонијалне перспективе, али и постављајући питања о сексуалности и природи веза између ликова. У студији се стиже до закључка да *Мартин Фијеро* функционише као књижевни палимпсест чије прераде откривају историјске промене у аргентинском доживљају појмова јунаштва, маргиналности и националног идентитета. Непрекидно присуство Мартина Фијера потврђује његову отпорност на позицији националног мита, као и способност да собом обухвати критичка, формална, политичка и етичка превредновања.

Кључне речи:
Мартин Фијеро, Хосе Ернандес, национални (анти)јунак, јунаштво, верзије, аргентинска традиција

https://doi.org/10.18485/analiff.2026.38.ns_hw.11
821.134.2(72).09 Лопес и Фуентес Г.

Ascenso y caída del héroe revolucionario en la novela *¡Mi general!* de Gregorio López y Fuentes

Svetlana V. Stevanović*
Universidad de Kragujevac, Facultad de Filología y Artes, Departamento de Estudios Hispánicos
https://orcid.org/0009-0002-3958-3306

Palabras clave:
Gregorio López y Fuentes,
¡Mi general!,
novela de la Revolución mexicana,
héroe revolucionario,
ambivalencia,
desmitificación

Resumen

La figura del héroe revolucionario constituye uno de los ejes fundamentales de la narrativa de la Revolución mexicana, ya que permite explorar las relaciones entre poder, legitimidad y memoria histórica. No obstante, aunque numerosos estudios han abordado este corpus narrativo desde perspectivas históricas y sociopolíticas, la construcción y posterior crisis del héroe revolucionario en *¡Mi general!* (1934) de Gregorio López y Fuentes ha recibido una atención relativamente limitada. Por lo tanto, el objetivo principal de este trabajo consiste en analizar los mecanismos narrativos mediante los cuales Gregorio López y Fuentes construye y posteriormente desmantela la figura del héroe revolucionario. La investigación se basa en un análisis cualitativo de la novela *¡Mi general!* desde una perspectiva interdisciplinaria que articula la teoría del héroe y del antihéroe, la psicología arquetípica y los estudios sobre la novela de la Revolución mexicana. El análisis se centra en la estructura tripartita de la obra, la evolución del protagonista y los recursos narrativos y simbólicos empleados para representar su ascenso y posterior caída. Los resultados muestran que el protagonista responde inicialmente al modelo tradicional del héroe revolucionario, caracterizado por el liderazgo, la valentía, la legitimidad moral y el compromiso con las clases populares. Sin embargo, su progresiva integración en las estructuras del poder posrevolucionario conduce al abandono de estos valores y a un proceso de desmitificación que lo transforma en una figura ambivalente, situada entre el héroe y el antihéroe. Asimismo, la novela revela el progresivo vaciamiento simbólico del título «general», que conserva su valor formal mientras pierde la legitimidad moral que originalmente lo sustentaba. *(примљено: 15. маја 2026; прихваћено: 16. јула 2026)*

https://anali.fil.bg.ac.rs
АНАЛИ ФИЛОЛОШКОГ ФАКУЛТЕТА

CC BY SA

* Filološko-umetnički fakultet
Katedra za hispanistiku
Ulica Liceja Kneževine Srbije 1A
34000 Kragujevac, Srbija
svetlana.stevanovic@filum.kg.ac.rs

1. Introducción

Gregorio López y Fuentes fue un escritor y periodista mexicano, director de los diarios *El Universal Gráfico* y *El Universal*. Entre sus obras más representativas se encuentran las novelas *Campamento* (1931), *Tierra. La revolución agraria en México* (1932), *¡Mi general!* (1934), *El indio* (1935) y *Acomodaticio* (1943) (Navascués, 2011: 182–183). Uno de los ejes temáticos fundamentales de su producción literaria es la Revolución mexicana, movimiento armado que estalló en 1910 en el contexto de la crisis del régimen porfirista, desencadenada por la reelección de Porfirio Díaz y alimentada por un prolongado proceso de desigualdad social, concentración de la tierra y exclusión política. En este contexto, amplios sectores de la población, especialmente campesinos y obreros, se rebelaron contra sus duras condiciones de vida, reclamando transformaciones en la estructura económica y exigiendo canales auténticos para hacer oír su voz (Martínez Hoyos, 2015: 14). Más que un acontecimiento unitario, se trató de una serie de movimientos armados heterogéneos, protagonizados por distintos líderes, facciones e intereses regionales, que buscaban la democratización del poder, la reforma agraria, la justicia social y la redefinición del Estado mexicano. La Revolución mexicana puede entenderse, por un lado, como un movimiento de carácter democrático-liberal orientado a garantizar el respeto de las libertades civiles y, por otro, como un movimiento agrario y antiimperialista, en la medida en que diversos sectores sociales se sublevaron contra un régimen que había cedido amplias extensiones de tierra y recursos naturales al capital norteamericano. La mayor relevancia histórica de este proceso radica en haber activado las fuerzas latentes de un colectivo que durante siglos había permanecido en el anonimato y en haber liberado sus energías en un ámbito, el político, en el que rara vez había desempeñado un papel protagónico. Esta afirmación remite, en particular, a la participación del campesinado, uno de los actores más importantes de los conflictos armados, pese a que en muchos casos carecía de una conciencia clara acerca de los objetivos y el sentido último de su implicación en la lucha revolucionaria.

La Revolución mexicana halló eco en diversas expresiones artísticas: murales, corridos, cine, música y, sobre todo, en la literatura —en particular, en los cuentos y novelas—. Uno de los frutos más notables es el llamado ciclo de novelas de la Revolución mexicana[1]. La novela de la Revolución mexicana constituye uno de

1 Conviene señalar que la delimitación del llamado ciclo de la novela de la Revolución mexicana continúa siendo objeto de debate crítico. La controversia afecta tanto a los límites genéricos del corpus —pues bajo esta denominación suelen agruparse no solo novelas, sino también cuentos, memorias, autobiografías y otros textos vinculados con la experiencia revolucionaria— como a su delimitación cronológica y al establecimiento de los autores que lo integran. Así, mientras algunos investigadores, como Adalbert Dessau (1972: 402) y Max Aub (1971: 4), consideran que este ciclo concluye con obra como *Al filo del agua* (1947), de Agustín Yáñez, Seymour Menton (1967: 1003) propone una concepción más amplia, que incorpora también novelas de la segunda mitad del siglo XX, como *Pedro Páramo* (1955), de Juan Rulfo, y *La muerte de Artemio Cruz* (1962), de Carlos Fuentes. Aunque esta discusión resulta fundamental para la determinación de la novela de la Revolución mexicana, excede los límites del presente trabajo, cuyo propósito es analizar la construcción y la crisis del héroe revolucionario en *¡Mi general!* de Gregorio López y Fuentes. Para una revisión de estas cuestiones, véanse, entre otros, J. Bruce-Novoa (La novela de la Revolución Mexicana: la topología del final, *Hispania*, Vol. 74, Núm. 1, 36–44, 1991), R. Olea Franco (La Novela de la Revolución Mexicana: una propuesta de relectura, *Nueva Revista de Filología Hispánica (NRFH)*, Vol. 60, Núm. 2, 479–514, 2012) y R. K. González Santos (La Novela Mexicana y la Revolución de 1910, *Olho d'água*, São José do Rio Preto, 13(1), 142–165, 2021).

los ciclos narrativos más estudiados de la literatura hispanoamericana del siglo XX. Desde los trabajos pioneros de Antonio Castro Leal (1960) hasta las relecturas propuestas por la crítica contemporánea, este corpus ha sido interpretado como un espacio privilegiado para examinar las tensiones entre la experiencia histórica de la Revolución y su representación literaria. Si bien los primeros estudios tendieron a considerar estas obras principalmente como testimonios de un acontecimiento histórico, investigaciones más recientes han insistido en la necesidad de analizarlas como construcciones narrativas complejas que problematizan la memoria de la Revolución, la legitimidad del poder revolucionario y la configuración de sus protagonistas heroicos.

Este conjunto narrativo representa, según Arranz Mínguez (2014: 247), la expresión de una literatura propiamente mexicana. Como señala Opavská (2025: 25),

> a diferencia de otras tendencias literarias, este ciclo no presenta unas técnicas uniformes, ya que los autores no tenían la oportunidad de agruparse para consultar una estética común. Lo que los unifica es la temática: la protesta social, la denuncia de la violencia y de las desigualdades y la representación de la realidad cruda del movimiento armado de la Revolución mexicana y de sus consecuencias.

Se trata, en general, de novelas de carácter documental, político e histórico, que con frecuencia ofrecen una visión pesimista y desencantada tanto de la realidad revolucionaria como de la posrevolucionaria, al poner de relieve la progresiva pérdida de los ideales iniciales. De este modo, el entusiasmo y la esperanza del inicio del proceso dan paso al escepticismo, la angustia y la decepción (Oviedo 2001: 158–160). Esta visión desencantada constituye uno de los rasgos más característicos de la novela de la Revolución mexicana y puede observarse, con distintos matices, en las obras de Mariano Azuela, Martín Luis Guzmán, José Rubén Romero, Rafael F. Muñoz, Nellie Campobello y Francisco L. Urquizo, entre otros. Como señala Antonio Castro Leal (1981), muchos de estos escritores participaron directamente en los acontecimientos revolucionarios o fueron testigos inmediatos de ellos, circunstancia que explica el marcado carácter testimonial de sus obras. Aunque en numerosos casos compartieron inicialmente las expectativas de transformación social suscitadas por la Revolución, sus novelas reflejan progresivamente el desencanto provocado por la prolongación de la violencia, las luchas entre facciones y el fracaso de buena parte de los ideales revolucionarios. De ahí que la Revolución aparezca representada con frecuencia mediante imágenes de fuerzas naturales incontenibles —huracanes, torbellinos o piedras que ruedan sin detenerse—, mientras que los propios revolucionarios son comparados con hojas arrastradas por el viento, metáfora que alcanza una de sus expresiones más conocidas en *Los de abajo* de Mariano Azuela (Oca Navas, 2010: 43). En este contexto literario se inscribe también *¡Mi general!*, aunque Gregorio López y Fuentes desplaza el interés desde la representación de la

violencia revolucionaria hacia el proceso de construcción y posterior crisis del héroe revolucionario.

Según Pavlović-Samurović (1993: 243–244), entre los rasgos característicos de la novela de la Revolución mexicana destacan la tendencia a la glorificación de los líderes revolucionarios, el carácter autobiográfico de muchos textos y el fuerte compromiso ideológico de sus autores, junto con el empleo de recursos narrativos propios del realismo y el naturalismo. La búsqueda de la objetividad y del efecto de realidad constituye otro rasgo clave, dado que numerosos escritores vivieron de manera directa los acontecimientos narrados. No obstante, esta objetividad no debe entenderse como una reproducción literal de la historia, sino como la construcción de una realidad simbólica, en la que la imaginación desempeña un papel fundamental. Estas obras no son «espejos» fieles de la realidad, sino más bien interpretaciones subjetivas de la experiencia histórica (Sekulić, 2016: 162). En consecuencia, la representación de la Revolución mexicana y de sus protagonistas se encuentra estrechamente vinculada tanto a la experiencia personal de los escritores como a sus convicciones ideológicas, tal como puede observarse en autores vinculados al constitucionalismo, entre ellos Gregorio López y Fuentes y Francisco L. Urquizo. Desde esta perspectiva, la novela revolucionaria no ofrece una visión única del conflicto, sino un conjunto de interpretaciones diversas que responden a la posición desde la cual cada autor vivió o comprendió el proceso revolucionario.

La mayoría de las novelas de Gregorio López y Fuentes fue escrita durante la década de 1930, es decir, en el periodo posrevolucionario y no en el transcurso de la lucha armada propiamente dicha (Rall, 2010: 82). En este periodo, dice Reséndiz García (2005: 140), se estaba consolidando el mito político sobre la Revolución mexicana, sustentado «en la idea de un proceso revolucionario unitario que logró refundar el orden social y político sobre nuevos principios». Sin embargo, junto a esta construcción mítica comienzan a manifestarse «los primeros brotes desencantados de un proyecto al que no se le ve el fin. La violencia no ha cesado todavía y las ansías redentoras esgrimidas por los caudillos han dejado insatisfechas las más perentorias demandas de los eternamente sojuzgados» (Paúl Arranz, 1989: 57). Por este motivo, los autores que escriben en este período suelen aproximarse al tema de la Revolución mexicana desde una perspectiva crítica y pesimista, cuestionando no tanto los ideales revolucionarios en sí, sino a sus protagonistas y, en particular, a los líderes y caudillos que olvidaron las promesas hechas a las masas populares al incorporarlas al movimiento armado (Stevanović, 2022: 36). Esta actitud puede apreciarse no solo en la obra de Gregorio López y Fuentes, sino también en la narrativa de autores como Mauricio Magdaleno, Agustín Yáñez o José Revueltas, cuyas novelas, escritas una vez concluida la fase armada de la Revolución, hacen posible una reflexión más distanciada sobre sus causas, su desarrollo y, especialmente, sus consecuencias políticas y sociales (Menton, 1967: 1002; Chang-Rodríguez, 1959: 532). Dentro de esta corriente de revisión crítica del proceso revolucionario ocupa un lugar destacado la narrativa de Gregorio López y Fuentes. A diferencia de aquellos escritores que privilegiaron el testimonio inmediato de la

experiencia bélica como Mariano Azuela en *Los de abajo* o Martín Luis Guzmán en buena parte de *El águila y la serpiente*, López y Fuentes desplaza progresivamente el interés hacia las consecuencias políticas, sociales y morales de la Revolución. En este contexto se inscribe *¡Mi general!* (1934), novela en la que la reflexión sobre el proceso posrevolucionario se articula mediante la construcción y posterior crisis del héroe revolucionario. A través del itinerario vital de su protagonista, Gregorio López y Fuentes muestra cómo el prestigio conquistado durante la lucha armada termina erosionándose a medida que el antiguo caudillo se integra en las estructuras del poder político.

La trayectoria vital del protagonista de *¡Mi general!*, según la opinión de Seymour Menton (1949: 69)[2], puede dividirse en tres etapas: «la vida del ranchero; la vida del general famoso y opulento en la ciudad; y su vida fugitiva que termina con la resolución de regresar al rancho». Esta división corresponde a la estructura tripartita de la novela y permite observar con claridad el proceso de construcción y posterior descomposición del héroe revolucionario.

2. La construcción del general como héroe revolucionario

Matamoro (1984: 117) indica que la palabra *héroe*, procedente del latín *heros* y derivada a su vez del vocablo griego ἥρως hērōs, posee una «doble vertiente: por una parte significa paradigma, modelo; por otra, indica una dúplice naturaleza, la divina y la humana». Desde una perspectiva sociocultural, Pavićević/Simeunović-Patić (2011: 12) afirman que el término *héroe* se asocia con un individuo situado por encima del promedio, portador de características morales positivas y distinguido por la realización de empresas audaces o nobles. El héroe es concebido como un sujeto valiente, noble, honesto, responsable y moralmente íntegro, un modelo digno de admiración, dispuesto al sacrificio y a la abnegación. Asimismo, el héroe participa activamente en la creación, configuración y promoción de valores sociales y culturales. Dado que estos procesos suelen implicar la refutación y el rechazo de valores y normas anteriores, el héroe es percibido también como agente de cambios sociales y culturales (Pavićević/Simeunović-Patić, 2011: 14). En esta línea, Matamoro (1984: 122) sostiene que «la sociedad se asienta sobre el culto al héroe, tanto que la *Jerarquía* quiere decir *Heroearquía*», lo cual responde tanto a razones simbólicas como filológicas, pues el héroe es «quien sabe y puede», es decir, el potente. En el caso específico del héroe revolucionario, añade el autor, este intenta «ocupar el lugar del *Urvater* y cambiar los fundamentos del sistema legal, para crear un nuevo orden paterno».

La historia de cada país suele contar con una constelación de héroes nacionales que se erigen como tales, con frecuencia, en momentos de crisis histórica

2 La tesis doctoral inédita *Las novelas de Gregorio López y Fuentes* (1949), de Seymour Menton, constituye uno de los estudios monográficos más amplios y una de las primeras investigaciones dedicadas íntegramente a la narrativa de Gregorio López y Fuentes. Aunque nunca fue publicada como libro, continúa siendo una referencia fundamental para el estudio de este autor. Precisamente por ello, y dada la escasez de investigaciones monográficas dedicadas a su obra, recurrimos a este estudio para aquellos aspectos de nuestro análisis en los que sigue ofreciendo aportaciones de indudable valor crítico.

que demandan la intervención de individuos dispuestos a asumir una acción excepcional. En este sentido, Bauzá (2007: 5) señala que los héroes se caracterizan por ser transgresores, por ir más allá de los límites impuestos por la sociedad, por intentar ordenar un mundo inarmónico y por lanzarse, para ello, a una aventura que en el fondo constituye un viaje hacia lo ignoto. El héroe aparece así como una figura liminar, situada en la frontera entre el orden existente y la posibilidad de uno nuevo. La Revolución mexicana fue un acontecimiento históricamente propicio para la emergencia de este tipo de figuras, dispuestas a rebelarse contra el sistema anterior y a instaurar un nuevo orden basado en los principios de libertad y justicia, concebidos como ideales humanos supremos. Aunque con frecuencia entraron en conflicto entre sí, personajes como Francisco Madero, Emiliano Zapata y Pancho Villa encarnaron distintos modelos del héroe revolucionario. No obstante, conviene subrayar que no se trató de figuras aisladas, sino que existió una multiplicidad de líderes con rasgos y trayectorias semejantes. Precisamente a esta proliferación de caudillos alude Gregorio López y Fuentes en la novela *¡Mi general!*, donde construye la figura de un general revolucionario de carácter arquetípico, representativo de un tipo humano más que de un individuo histórico concreto.

Según Chang-Rodríguez (1959: 529)[3], los protagonistas de la novela de la Revolución mexicana suelen responder a una serie de arquetipos recurrentes, entre los que se encuentran «el caudillo ignorante convertido en general, el revolucionario fanático, el intelectual demagogo, el campesino sacrificado, el oportunista de pose revolucionaria, el político venal». De manera paralela, los autores de este ciclo narrativo procuraron presentar a los héroes con el menor número posible de palabras y de la manera más sencilla y directa. Por ello, recurrieron con frecuencia a apodos ya existentes y sugestivos, por los que los líderes eran fácilmente reconocibles, o bien a títulos que condensaban su función y su autoridad simbólica (Oca Navas, 2010: 41). En ese sentido, el propio título de la novela de López y Fuentes, *¡Mi general!*, resulta particularmente significativo.

De acuerdo con el *Diccionario panhispánico del español jurídico* (2025), el término «general» designa a «una de las categorías en que se agrupan los militares», correspondiente «al militar de carrera que ejerce la acción de mando en la estructura orgánica y operativa de las Fuerzas Armadas», así como en «la alta dirección y gestión de sus recursos humanos, materiales y financieros». El rango de general implica, por lo tanto, una elevada responsabilidad, dado que de sus decisiones depende no solo el destino de quienes lo acompañan en el ámbito militar, sino también el de la comunidad a la que debe proteger o someter. Asimismo, López y Fuentes emplea la fórmula de tratamiento respetuoso «¡Mi general!», que remite a una relación jerárquica basada en el reconocimiento y la admiración, y que sugiere que el protagonista debería encarnar el ideal del militar íntegro y justo, rasgos tradicionalmente asociados a la figura del héroe. El posesivo «mi» no solo identifica

3 Aunque publicada en 1959, la clasificación propuesta por Chang-Rodríguez continúa siendo una referencia clásica para el estudio de la novela de la Revolución mexicana y ha sido reconocida por la crítica posterior como una de las primeras sistematizaciones del corpus y de sus principales tipos narrativos.

el rango militar del protagonista, sino que reproduce la relación de respeto, cercanía y legitimidad que tradicionalmente unía a los soldados y a las comunidades rurales con sus jefes revolucionarios. En ese sentido, Gaspar (2019) advierte que «al caracterizar al héroe como un ser lleno de virtudes no solo lo convertimos en un hombre modelo, sino también en la aspiración de sus compatriotas, quienes admiran sus cualidades y buscan seguir su ejemplo». No obstante, como concluye Rall (2010: 83), al omitir en la novela los «nombres propios de personas, regiones, lugares [...] con la excepción de la capital la ciudad de México», López y Fuentes logra un marcado efecto de generalización en la representación de los acontecimientos. En consecuencia, las características atribuidas al general protagonista de *¡Mi general!* pueden extenderse a los generales revolucionarios en su conjunto, lo que refuerza el carácter arquetípico de la figura heroica construida en la novela.

Gaspar (2019) subraya que, cuando el héroe, concebido como un hombre justo e íntegro, «participa en una lucha armada es solo para asegurar la justicia y la libertad que han sido violentadas por algún suceso o un opresor». En este sentido, la incorporación del general novelesco de López y Fuentes a las filas revolucionarias le abre la posibilidad de transformar no solo su propia vida, sino también la de sus compatriotas. Cabe añadir que el protagonista es un hombre solo: su esposa ha fallecido y no tiene hijos, de modo que la Revolución le ofrece también la oportunidad de integrarse en una nueva comunidad, una suerte de familia revolucionaria, y de dotar su existencia de un propósito definido. Antes del estallido revolucionario, el futuro general llevaba una vida errante en distintos ranchos, donde trabajaba como vaquero. Paúl Arranz (1989: 63) pone de manifiesto que la Revolución mexicana representaba «la posibilidad abierta de que un hombre cualquiera iniciara una nueva vida; se transmutara en un nuevo ser sin otro requisito que la propia voluntad». Esta idea se refleja claramente en las palabras del propio protagonista, quien afirma: «Comprendí que desde ese momento dejaba de ser yo el comprador de reses [...] Sentí que surgía en mí el hombre nuevo, metido y hecho ya el engranaje de una nueva máquina, de una nueva actividad. [...] Ya no tengo patrones [...] comienza una vida nueva...» (López y Fuentes, 1986: 137). De ello se desprende que el general aspira a liberarse de una existencia rutinaria y subordinada, y a convertirse en un hombre autónomo, investido de responsabilidad y orientado hacia una meta concreta. Pronto logra reunir una tropa compuesta principalmente por amigos y conocidos, quienes deciden seguirlo tanto por los vínculos afectivos que los unen como por el respeto que les inspira su figura.

Ante la comunidad, el antiguo comprador de reses se presenta como un líder dispuesto a servir, al declarar que está allí «para oír y hacer justicia» (López y Fuentes, 1986: 139). De este modo, el protagonista se pone al servicio del conjunto social, actitud que corresponde plenamente a la figura del héroe, quien, según Gaspar (2019), interviene en la vida nacional movido por un «innato interés por el bienestar común» y se rebela contra un mundo marcado por «injusticias, desigualdades y peligros [...] a favor del bien común». Este proceso de transformación puede leerse también a la luz del esquema teórico propuesto por Joseph Campbell

en *El héroe de las mil caras*. Según Campbell (1972: 140), el paso del hombre común al héroe se inicia cuando el individuo responde a una «llamada a la aventura», es decir, cuando se abre a lo desconocido y se deja atraer hacia el umbral de una experiencia transformadora. Una vez superado ese umbral, el sujeto se adentra en un ámbito ajeno a la lógica ordinaria, poblado por peligros, pruebas y desafíos que ponen en riesgo su integridad, pero también por presencias protectoras que lo asisten y orientan en su proceso de transformación. Solo mediante la superación de estos obstáculos puede consolidarse plenamente como héroe. En *¡Mi general!*, la Revolución mexicana funciona precisamente como ese espacio de prueba, en el que el protagonista demuestra su fuerza, su destreza y su capacidad de liderazgo al enfrentarse tanto a los peligros naturales como a aquellos derivados de la acción humana.

El general anónimo participa en una serie de combates en los que se presenta sistemáticamente como defensor de los pobres y desposeídos. Incluso aquellos actos que podrían considerarse moralmente reprobables, como la expropiación de las fincas de los ricos, aparecen justificados en el discurso del protagonista como una necesidad histórica y social, pues, según afirma, «lo de los pobres es sagrado... Lo de los ricos —esos tienen que ayudar al movimiento porque en cuanto los pobres puedan ayudar como los ricos, habrán dejado de ser pobres y entonces también ellos tendrán que ayudar» (López y Fuentes, 1986: 141). Desde esta perspectiva, la violencia revolucionaria se legitima como un medio orientado a restablecer la justicia social. El general se concibe a sí mismo como amigo de los pobres, y en este sentido sostiene que «un amigo general es una garantía y un honor» (López y Fuentes, 1986: 143). Al mismo tiempo, el protagonista se presenta como un líder minucioso, reflexivo y estratégico, así como un militar justo y preocupado por mantener la disciplina dentro de su tropa. Esta actitud se manifiesta en su decisión de expulsar a los soldados ignominiosos, es decir, a aquellos que cuelgan a los individuos pacíficos para sacarles dinero y queman rancherías para sacar venganzas (López y Fuentes, 1986: 146). Mientras que el pueblo recibe con aprobación estas medidas, la tropa las cuestiona y, en ocasiones, responde con burlas dirigidas al general. Como hombre razonable, el protagonista reflexiona sobre el comportamiento de sus soldados, reconociendo tanto sus virtudes como defectos. A pesar de que son valientes y diestros, el general comprende que la «familiaridad relajaba la disciplina y el respeto». Esta familiaridad influye también en su propia conducta. Cuando castiga a uno de los soldados que se había burlado de él, quitándole la silla del caballo destronándolo simbólicamente, el general experimenta un profundo sentimiento de remordimiento, al recordar que «aquel hombre había sido mi hermano, juntos habíamos sufrido» (López y Fuentes, 1986: 147). Este episodio pone de manifiesto, por un lado, la conciencia del general de que a los revolucionarios los une e iguala un destino trágico compartido y, por otro, su carácter paternal, propio de un líder que vela por el bienestar de los suyos. Asimismo, el protagonista demuestra una notable humanidad al mostrar respeto incluso hacia sus enemigos, cuya valentía reconoce y admira (López y Fuentes, 1986: 153), lo que contribuye a reforzar su perfil de héroe justo, solidario y humano.

Gregorio López y Fuentes (1986: 154) presenta al general anónimo como una figura muy amada por sus compatriotas, no solo por su valentía militar, sino también por el respeto que demuestra hacia las vidas y las haciendas de la población civil. Esta admiración popular se manifiesta en la composición de cantos de alabanza y en la organización de fiestas en su honor. Durante una de estas celebraciones, la mujer más bella del lugar coloca sobre su cabeza una corona de flores, rosas que el propio general interpreta simbólicamente como laureles (López y Fuentes, 1986: 155). La escena puede leerse como una coronación simbólica, una confirmación del reconocimiento colectivo del protagonista como un ser excepcional. Desde una perspectiva arquetípica, esta veneración popular remite al culto al héroe. Podemos observar que los campesinos celebran al general como a un verdadero héroe, cuya adoración se expresa mediante danzas, música, himnos, oraciones, al percibir en él a un hombre poderoso capaz de librarlos de la destrucción y la muerte. Resulta pertinente, en este contexto, la reflexión de Matamoro (1984: 127), quien sostiene que el héroe no solo sabe administrar, engendrar y dirigir, sino que desempeña ante todo un rol paterno como proveedor, donde proveer no implica únicamente alimentar, sino «también otorgar energía y dispensar la gracia». En la primera parte de la novela, el general de López y Fuentes cumple precisamente esta función simbólica al infundir a su gente energía, esperanza y voluntad de lucha. De ahí que el protagonista llegue a afirmar que se le antojaba que «toda la República marchaba cantando una canción de combate» (López y Fuentes, 1986: 155). No obstante, este entusiasmo colectivo y la integridad heroica del general comienzan pronto a debilitarse. Como advierte Navascués (2011: 189), «aunque se trata de un personaje bien intencionado, el protagonista peca de ingenuo y sus muchas peripecias reflejan sus dificultades para sobrevivir en el difícil campo de la política postrevolucionaria con sus intrigas y traiciones».

3. La caída del héroe revolucionario en la novela *¡Mi general!*

Como señala Carlos Fuentes (1969: 15), uno de los rasgos distintivos de la novela de la Revolución mexicana consiste en abandonar las representaciones unívocas del héroe para ofrecer personajes profundamente ambiguos, capaces de encarnar simultáneamente la nobleza y la mezquindad, el idealismo y la corrupción. Desde esta perspectiva, el héroe revolucionario deja de ser una figura épica incuestionable para convertirse en un personaje sometido a las contradicciones de la historia y de la condición humana. En consecuencia, muchas de estas novelas desarrollan un proceso de desmitificación del caudillo revolucionario, al mostrar cómo los ideales de justicia e igualdad proclamados durante la lucha armada terminan cediendo ante el ejercicio del poder, el oportunismo y los intereses personales. Por lo tanto, estas obras no se limitan exclusivamente a la glorificación heroica de los movimientos militares ni de los líderes revolucionarios.

Menton (1949: 24) señala que en las obras de Gregorio López y Fuentes existen dos tipos de los generales: «los verdaderamente honrados y los jefes que se aprovechan de la guerra para enriquecerse». Según él, los primeros pueden subdividirse, a su vez,

en aquellos que logran o no «inspirar la honradez en sus hombres». En la primera parte de la novela *¡Mi general!*, el general anónimo se presenta como un jefe capaz de inspirar honradez, ya que actúa de manera ética tanto con sus amigos como con sus enemigos y se pone al servicio del colectivo. Menton añade que el protagonista «sale del rancho en busca de la fama» y que «todos sus esfuerzos se dirigen hacia el fin de adquirir fama». Esta idea puede vincularse con la observación de Bauzá (2007: 6), quien advierte que una de las tareas fundamentales del héroe consiste en la búsqueda de la inmortalidad que le confiere la fama, aunque esta, al igual que el héroe mismo, sea perecedera. En la primera parte de la novela, este deseo de fama llega a cumplirse gracias a la ayuda que el general ofrece a los desprotegidos y a aquellos amenazados por el régimen despótico. De este modo, el general alcanza la fama como resultado de sus hazañas y virtudes. Sin embargo, a partir de la segunda parte de la novela, el personaje se desvincula del colectivo y comienza a preocuparse principalmente por su propio bienestar, alejándose así del modelo heroico.

En relación con la figura del héroe, Campbell (1972: 210) sostiene que este alcanza su pleno potencial únicamente cuando defiende intereses colectivos, dado que

> la totalidad, la plenitud del hombre, no esté en un miembro aparte, sino en el cuerpo de la sociedad como un todo; el individuo puede sólo ser un órgano. De su grupo ha tomado las técnicas de vida, el lenguaje en que piensa, las ideas por las cuales lucha [...] Si pretende aislarse, ya sea en hechos, pensamientos o sentimientos, sólo logra romper las relaciones con las fuentes de su existencia.

El deterioro del general anónimo en la novela de López y Fuentes comienza precisamente cuando empieza a alejarse tanto de su comunidad como de la revolución misma y se transforma en un sujeto dominado por el egoísmo. En este sentido, indicamos que, como intelectuales, los escritores esperaban que la Revolución mexicana generara un orden social más justo y diera lugar a una sociedad en la que se cultivaran las libertades humanas y se defendiera el respeto de los derechos civiles fundamentales (Chang Rodríguez, 1959: 533). Sin embargo, pronto comprendieron que el egoísmo constituía el único rasgo a partir del cual la revolución podía juzgarse como un conjunto armónico único o, en términos de Chang Rodríguez (1959: 533), como un contrapunto.

Bruce-Novoa (1991: 40) señala que uno de los temas recurrentes de las novelas de la Revolución mexicana es, justamente, la alienación de los revolucionarios respecto de la revolución. Este distanciamiento, en la novela de López y Fuentes, coincide con un cambio de entorno, es decir, con el paso del campo a la ciudad. Gregorio López y Fuentes nació en una finca cercana a Zontecomatlán y pasó allí sus primeros años. Fernández Agüera (1960: 1) considera que este entorno rural favoreció el desarrollo de un «profundo amor a la vida del campo», perceptible en su obra. Mientras que el campo se configura como el lugar propio del hombre bueno y sencillo, la ciudad aparece como un ámbito infernal que lo corrompe mediante sus vicios y males (Menton, 1949: 13).

Al llegar a la Ciudad de México, el general esperaba recibir la misma acogida entusiasta que había experimentado en otros lugares por los que había pasado su tropa. Sin embargo, los citadinos, ya habituados a la presencia de los revolucionarios y carentes de interés por ellos, lo recibieron con frialdad (López y Fuentes, 1986: 157). El general pronto advierte que en la ciudad nadie percibe su aura de singularidad heroica y concluye que «la ciudad no era como los pueblecillos, que la ciudad tiene otros afectos que no son precisamente los nuestros» (López y Fuentes, 1986: 158). En este nuevo espacio, donde no se establece el sentimiento de comunión con la sociedad —condición fundamental para el héroe, que funciona como modelo y requiere de un colectivo que se identifique con él—, el general comienza a perder tanto su prestigio heroico como la fama anhelada. En este periodo, el anonimato se convierte en una de sus mayores preocupaciones: «había soñado con que mis hechos de armas fueron conocidos y ni una sola vez las gentes dijeron al verme pasar —Ahí va el general» (López y Fuentes, 1986: 163). Pronto se percata de que en la ciudad abundan los generales y de que sus hazañas, así como el hecho de haber salido victorioso en veinte acciones, carecen de valor: «me fui convenciendo de que, para el renombre, necesitaba ser uno de los grandes generales ganadores de grandes combates y que a falta de esos hechos, los desheredados de la fama necesitábamos provocar zafarranchos en la ciudad» (López y Fuentes, 1986: 164). Siguiendo el mal ejemplo de otros, el general protagoniza un escándalo en una cantina: se niega a pagar la cuenta, rompe vasos, botellas y sillas, y entabla una balacera sin consecuencias cuando llega la policía. Tras estos acontecimientos, concluye que por fin «resultaba el héroe [...] Había derrotado la anonimidad. Sonaba mi nombre. A fin se me conocía» (López y Fuentes, 1986: 172). Según Fernández Agüera (1960: 84), el general llega a comprender que el éxito militar no obedece a la agudeza militar, sino «a las exageradas noticias favorables de la prensa y el apoyo del Gobierno». A partir de este momento se inicia su deterioro y degradación moral. López y Fuentes construye así una imagen antiheroica del general revolucionario, dispuesto a manchar su prestigio revolucionario, paradójicamente, para alcanzar la fama fuera del campamento. En lugar de restablecer el orden, tarea tradicionalmente asociada al héroe, el general provoca el caos, tanto en su propia vida como en la de los demás. De este modo, sus acciones, en vez de generar soluciones, producen solamente nuevos problemas y perjudican a la sociedad.

Durante su estadía en la Ciudad de México, el protagonista de la novela de López y Fuentes se configura como un general carnavalesco. Desde la perspectiva de Mijaíl Bajtín, la carnavalización designa un mecanismo cultural por el cual se suspenden las jerarquías establecidas y lo serio se transforma en grotesco, permitiendo una visión crítica y desmitificadora del poder (según Ristivojević, 2009: 200). En este sentido, remitimos a las palabras de Mikić (1988: 117), quien considera que el escándalo es la vía más rápida para la transformación de lo serio en lo grotesco, y viceversa. En lugar de describirlo en el fragor de la batalla, López y Fuentes muestra cómo su general se olvida progresivamente de la lucha revolucionaria y de la gente que antes lo veneraba y respetaba, y comienza a frecuentar burdeles y casas de juego

(López y Fuentes 1986: 173–175). Pronto se adentra también en el ámbito de la política y se deja manipular por aquellos que buscan mantenerlo alejado del frente y bajo un control absoluto. A pesar de sus negativas iniciales y de su manifiesta preferencia por su vida anterior —sus soldados, el campamento, la tierra y el espacio rural—, el general finalmente cede y acepta un cargo en la Cámara (López y Fuentes, 1986: 193). Este hecho confirma que los líderes revolucionarios en las novelas de la Revolución mexicana suelen presentarse como figuras ambivalentes, cuyo comportamiento varía según el entorno que los rodea, la situación en la que se encuentran y el tipo de sociedad en la que se insertan, de modo que pueden pasar con facilidad del heroísmo a la degradación. Por un lado, aspiran a encarnar al héroe íntegro y justiciero; por otro, no logran resistir las tentaciones del poder, la comodidad urbana y la fama vacía, lo que conduce inevitablemente a su corrupción moral y a la pérdida de los valores revolucionarios que inicialmente los definían.

Según Matamoro (1984: 118), «el héroe es una figura política, en tanto representa el ejemplo de cómo se ocupa el lugar del poderoso y cómo se administra, desde él, la ley». Sin embargo, en el caso del general, el acceso al poder político no sirve para administrar la ley ni para velar por el bien común, sino para el beneficio personal. El ejercicio de la política confirma así su transición del héroe al antihéroe revolucionario, si se tiene en cuenta que, mientras los héroes asumen conscientemente los problemas colectivos y se hacen responsables de ellos, los antihéroes se dejan guiar por su dimensión hedonista, materialista y opulenta, caracterizada por el deseo de poseer sin límites ni control (Pavićević/Simeunović-Patić, 2011: 62). Con el ascenso político aumenta también su posición económica, y el general se ve envuelto en un vértigo de subir: «Subir. Subir. [...] Y, por sobre todas las cosas, dinero. [...] Mi vanidad. El vértigo de la política no me permitió ver con claridad los acontecimientos que venían desarrollándose, de las ambiciones desenfrenadas de los demás» (López y Fuentes, 1986: 199–200).

López y Fuentes (1986: 207) establece un claro contraste entre el héroe revolucionario y el antihéroe político: mientras que la vida del héroe revolucionario, como se afirma en la obra, estuvo marcada por la lucha y la actividad constante, el ocio que acompaña su activismo político termina por invalidarlo. Paulatinamente, el general comienza a perder tanto su fuerza física como su integridad moral. Empieza a engordar y a dedicar su tiempo a una serie de pasatiempos que lo llevan a abandonar sus obligaciones parlamentarias, donde, en un principio, defendía a los revolucionarios y a los campesinos. En un primer momento, elige la equitación, puesto que anteriormente había sido jinete; sin embargo, se decepciona al observar el comportamiento de los charros capitalinos (López y Fuentes, 1986: 196). El autor vuelve a establecer el contraste entre el campo y la ciudad al describir a estos charros como figuras ridículas, con sombreros excesivamente adornados y chamarras costosas, que «a cada saludo hacen salir el caballo para jalarlo y hacerlo meter las patas a dos metros brutalmente», y concluye que no se trata de charros auténticos, sino de «calcomanías con que la industria hace mercado, como es calcomanía la china poblana [...] Al charro, distintivo de nacionalismo, hay que

buscarlo en la provincia, en el rancho, en el campo. Ése es el charro típico, el que con su caballo hace un jornal. No el que sale a lucirse, sino el que ensilla muy temprano y por necesidad» (López y Fuentes, 1986: 196). Según Paúl Arranz (1989: 68), «a través de la psicología de este personaje, el autor va descubriendo poco a poco la influencia dañina, transfiguradora de la urbe». Esto demuestra que, como señala Menton (1949: 73), el general no puede olvidar su origen de «buen hombre» del campo, pues juzga con repugnancia la hipocresía y la falsedad de la ciudad, lo que confirma, una vez más, su carácter ambivalente. No obstante, aunque el general, ya convertido en político, es consciente de esta influencia dañina, no hace nada para cambiar la situación ni para encaminarse —al menos a sí mismo— por el sendero del charro verdadero, digno y noble, ofreciendo así un ejemplo moral, tal como correspondería a un héroe. Por el contrario, opta simplemente por abandonar este pasatiempo y sustituirlo por otro: el automovilismo (López y Fuentes, 1986: 197). De este modo, el protagonista rechaza un componente esencial de la identidad revolucionaria y de la identidad mexicana en sentido amplio, junto con los valores asociados a ella (laboriosidad, dignidad, sobriedad), y lo reemplaza por un símbolo de modernidad superficial y de moda pasajera. El general se revela así como un oportunista, interesado únicamente en la satisfacción de sus necesidades inmediatas y más mundanas, lo que le impide cumplir la función mesiánica propia del héroe. Consciente de su propia degradación, intenta justificarse afirmando que la vida cómoda, bajo el amparo de un idilio doméstico, constituye una «compensación a los años de lucha, privaciones y peligros» (López y Fuentes, 1986: 197). El que antes fue agente de justicia se convierte ahora en un hombre que se aprovecha de ella, como si se tratara de un instrumento destinado a la acumulación de bienes materiales.

En la vorágine de los acontecimientos políticos y de los constantes cambios de poder[4], el general pierde su puesto como diputado y todos sus bienes materiales, incluida la casa que la mujer con la que se había casado vende sin su consentimiento (López y Fuentes, 1986: 220–227). Para evitar un castigo mayor, decide esconderse durante una semana en un pueblo cercano y, posteriormente, regresar a la ciudad. Atemorizado por la persecución, opta por mantenerse alejado del mundo de la política y comienza a buscar trabajo. Aunque considera esta situación indigna de su antiguo rango, se emplea como vendedor de muebles, victrolas y discos; sin embargo, pronto termina encarcelado por lanzar discursos contra el gobierno en una taberna (López y Fuentes, 1986: 230–232). Tras salir de la cárcel, acepta trabajar como guardaespaldas de un candidato a gobernador. El general considera que todos estos empleos lo despojan simbólicamente del título que antes ostentaba y explica su situación en los siguientes términos:

> Mi resolución de trabajar era la renuncia a mi carrera. [...] Cuando alguna vez se me llamó públicamente ex general, yo sentí enojo. ¿Acaso mis hechos de

4 En la novela se omite toda referencia a fechas concretas, años o nombres propios, de modo que resulta difícil identificar con precisión la facción revolucionaria y el grupo gobernante a los que adhiere el general anónimo.

> armas, tan celebradas entonces, pueden borrarse con un ex? ¡Aunque se me diga ex general, yo sigo y seguiré siendo el *general*! Confieso, sin embargo, que en ocasiones el generalato ha sido un lastre para mí. Es algo así como el don cuando lo lleva un pobre. (López y Fuentes, 1986: 234)

Este pasaje da testimonio de la situación en la que se encontraron numerosos revolucionarios en el periodo posrevolucionario. Aunque el protagonista sigue identificándose subjetivamente como general, es consciente de que los títulos y los méritos adquiridos durante la lucha armada han perdido todo valor en el nuevo orden político. En este sentido, resulta especialmente significativo que el protagonista continúe siendo designado como «general». Más que un simple rango militar, esta denominación condensa el prestigio, la autoridad y la legitimidad moral que el imaginario revolucionario asociaba a los caudillos surgidos de la lucha armada. Sin embargo, el desarrollo de la novela vacía progresivamente ese título de su contenido simbólico: el protagonista conserva la denominación, pero ya no encarna los valores que inicialmente la justificaban. La permanencia del significante frente a la pérdida de su significado convierte la figura del general en una representación de la crisis de la autoridad revolucionaria y del progresivo desgaste del liderazgo político surgido de la Revolución. Esta desvalorización se debe, por un lado, al sistema posrevolucionario, incapaz de mejorar las condiciones de vida miserables que habían impulsado la rebelión armada, y, por otro, a la conducta de muchos exrevolucionarios, incluido el propio protagonista, que renunciaron a persistir en la defensa de los derechos colectivos y optaron por adaptarse a una vida cómoda, olvidándose de la miseria en la que continuaba viviendo la mayoría de sus compatriotas. A esta categoría de antiguos generales y combatientes Gregorio López y Fuentes (1986: 232) los denomina «acomodaticios».

De agente heroico del cambio, el general se transforma en un mero instrumento del sistema, cuya existencia se reduce a un incesante ir y venir entre trabajos ocasionales y carentes de sentido. Movido por el orgullo, rechaza emplearse en un establo (López y Fuentes, 1986: 243), gesto que evidencia el olvido casi total de su origen y de la identidad que había sustentado su heroicidad inicial. En su lugar, acepta convertirse en «aviador en la Cámara», es decir, en una persona que cobra un sueldo sin hacer nada (López y Fuentes, 1986: 246). No obstante, incluso este empleo le es retirado sin explicación, lo que confirma la absoluta precariedad de su posición en el orden posrevolucionario. La caída definitiva del héroe se consuma cuando, empujado por la necesidad, decide vender su pistola, que no representa únicamente un arma, sino el emblema de la lucha revolucionaria, de la acción, de la voluntad de enfrentamiento y de la defensa de ideales colectivos. Al desprenderse de ella, el exgeneral renuncia no solo a su pasado como combatiente, sino también a cualquier posibilidad de acción futura. La venta del arma revela su completo desinterés por la lucha, su pasividad y su resignación, rasgos que se oponen frontalmente a la figura del héroe, tradicionalmente asociada con la iniciativa, la resistencia y la capacidad de transformación.

Campbell (1972: 25–29) sostiene que las aventuras del héroe culminan con su retorno a la comunidad de la que partió. Según el teórico, «el héroe regresa de su misteriosa aventura con la fuerza de otorgar dones a sus hermanos», es decir, «con los medios para lograr la regeneración de su sociedad como un todo»; en caso contrario, muere heroicamente, sacrificándose por el bienestar de su pueblo. En ambos escenarios, el héroe funciona como una figura salvadora, capaz de rescatar a su comunidad y conducirla hacia un estado de armonía y prosperidad. La novela *¡Mi general!* subvierte este modelo. La obra concluye con el regreso del ex general a su campo natal tras recibir una carta del primer soldado que se unió a su tropa. Si se tiene en cuenta que, antes de recibir dicha carta, el protagonista ha quedado completamente desposeído, resulta evidente que el soldado, y el mensaje que le envía, asumen la función salvadora, mientras que el antiguo héroe se convierte en aquel que necesita ser salvado. El general ya no es el portador de dones, sino el receptor de una posibilidad de redención. No obstante, como señala Navascués (2011: 190), este retorno a los orígenes rurales no está marcado por el pesimismo, sino por un tono de moderado optimismo, ya que «López y Fuentes da por sentado que su personaje hará fortuna y felicidad en el campo». La satisfacción que el protagonista experimenta ante la perspectiva del regreso puede explicarse también a la luz del contexto ideológico del autor, quien apoyaba el régimen de Lázaro Cárdenas, vigente en el periodo en el que escribe esta obra. En este sentido, la novela sugiere que el campo, revalorizado durante el cardenismo, se presenta como un espacio capaz de garantizar el bienestar en un futuro aún indeterminado. En este sentido, el retorno a la condición de «hombre común» no supone únicamente la pérdida del prestigio asociado al rango de general, sino también una redefinición del sujeto político de la Revolución. Al abandonar la posición excepcional del caudillo, el protagonista vuelve a integrarse en la colectividad de la que había surgido, desplazando el centro de gravedad del relato desde el héroe individual hacia la comunidad. Esta perspectiva resulta coherente con una de las interpretaciones predominantes en la década de 1930, según la cual la Revolución mexicana fue concebida como una obra protagonizada esencialmente por las masas populares más que por grandes figuras individuales (según Navascués, 2011: 180). Aunque la historiografía posterior ha matizado esta lectura y ha puesto de relieve la complejidad del proceso revolucionario y el papel desempeñado por los distintos liderazgos, el desenlace de *¡Mi general!* parece recuperar ese imaginario colectivo al sugerir que el futuro del país ya no depende de un caudillo providencial, sino de los ciudadanos comunes.

4. Conclusiones

La figura del general ocupa un lugar central en el imaginario de la Revolución mexicana y en su posterior elaboración literaria, donde suele encarnar al héroe popular surgido del pueblo, investido de una autoridad carismática legitimada por su liderazgo militar y su cercanía con las masas campesinas. No obstante, como han señalado diversos estudios de la novela de la Revolución mexicana, la exaltación del caudillo convive con una mirada crítica que pone en cuestión la autenticidad

de su heroísmo, especialmente cuando el líder se integra en las estructuras de poder posrevolucionarias y se distancia de los ideales originales del movimiento. Así, el general deja de ser un héroe épico unívoco para convertirse en un personaje problemático que revela las contradicciones internas de la revolución.

El análisis ha puesto de manifiesto que Gregorio López y Fuentes en *¡Mi general!* construye inicialmente a su protagonista conforme a numerosos rasgos tradicionalmente asociados al héroe revolucionario —liderazgo, prestigio, compromiso colectivo y legitimidad moral— para someter posteriormente esa imagen a un proceso progresivo de desmitificación. A través de un relato en primera persona, el protagonista reconstruye su ascenso desde una condición humilde hasta alcanzar el rango de general, lo que permite observar cómo el prestigio heroico se configura gradualmente mediante las victorias militares, el reconocimiento social y el ejercicio de la autoridad. Sin embargo, la consolidación de esa posición lleva aparejada una transformación ética que se manifiesta en el abandono de los ideales revolucionarios, el alejamiento de las masas populares y la progresiva subordinación del interés colectivo a las ambiciones personales. De este modo, la novela presenta al protagonista como una figura profundamente ambivalente, situada en la frontera entre el héroe y el antihéroe. Asimismo, el estudio ha permitido comprobar que la crisis del protagonista trasciende el ámbito individual para adquirir un significado simbólico más amplio. La permanencia de la denominación «general», pese a la pérdida de los valores morales y políticos que originalmente legitimaban ese título, pone de relieve un proceso de vaciamiento semántico mediante el cual el rango militar conserva su existencia formal, pero pierde el contenido ético que le otorgaba sentido dentro del imaginario revolucionario. En consecuencia, la novela cuestiona no la existencia de la autoridad, sino la legitimidad de quienes la ejercen cuando dejan de representar los principios que hicieron posible su ascenso. Por lo tanto, en la novela *¡Mi general!* la heroicidad deja de presentarse como una condición permanente conquistada en el campo de batalla para entenderse como una forma de legitimidad que depende de la fidelidad a los ideales de justicia, solidaridad y compromiso colectivo. Cuando estos desaparecen, también se desmorona el fundamento moral del héroe.

Notas: La investigación presentada en este trabajo fue financiada por el Ministerio de Ciencia, Desarrollo Tecnológico e Innovaciones de la República de Serbia (financiación conforme al Contrato sobre la transferencia de fondos para la financiación de trabajos de investigación científica del personal docente de instituciones acreditadas de educación superior en 2026: 451-03-34/2026-03/200198).

Bibliografía

Arranz Mínguez, C. J. (2014). *El universo literario de Mauricio Magdaleno (1906-1986)* (tesis doctoral inédita). Universidad Nacional de Educación a Distancia, España.

Aub, M. (1971). De algunos aspectos de la novela de la Revolución mexicana. *Diálogos: Artes, Letras, Ciencias humanas, 1,* 4–11.

Bauzá, H. F. (2007). *El mito del héroe. Morfología y semántica de la figura heroica*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica.

Bruce-Novoa, J. (1991). La novela de la Revolución Mexicana: la topología del final. *Hispania*, *74*(1), 36–44.

Campbell, J. (1972). *El héroe de las mil caras: Psicoanálisis del mito*. México: Fondo de cultura económica.

Castro Leal, A. (1981). *La novela de la Revolución Mexicana*. México: Aguilar.

Chang-Rodríguez, E. (1959). La Novela de la Revolución Mexicana y su Clasificación. *Hispania*, *42*(4), 527–535.

Dessau, A. (1972). *La novela de la Revolución mexicana*, México: Fondo de Cultura Económica.

Diccionario panhispánico del español jurídico (2025). https://dpej.rae.es/lema/general

Fernández Agüera, E. (1960). *La proyección social en las novelas de Gregorio López y Fuentes* (tesis doctoral inédita). Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México.

Fuentes, C. (1969). *La nueva novela hispanoamericana*. México: Editorial de Joaquín Mortiz.

Gaspar, M. M. (2019). El héroe revolucionario desmitificado en *Los relámpagos de agosto*, *Revista Iberoamericana de las Ciencias Sociales y Humanísticas*, *8*(15). https://ru.dgb.unam.mx/items/3d153c89-7096-43dc-aab7-300b112a7265

Martínez Hoyos, F. (2015). *Breve historia de la Revolución mexicana*. Madrid: Ediciones Nowtilus, S.L.

López y Fuentes, G. (1986). *¡Mi general!*. Habana: Editorial arte y cultura.

Matamoro, B. (1984). Los héroes. *Cuadernos Hispanoamericanos, 407,* 117–127.

Menton, S. (1949). *Las novelas de Gregorio López y Fuentes* (tesis doctoral inédita). Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México.

Menton, S. (1967). La Estructura épica de "Los de Abajo" y un Prólogo Especulativo. *Hispania, 4,* 1001–1011.

Mikić, R. (1988). *Postupak karnevalizacije. Uvod u poetiku Ranka Marinkovića*. Beograd: Filip Višnjić.

Navascués, J. de (2011). Masa y caudillos en la novela de la Revolución Mexicana. *Revista de Filología, 29,* 179–193.

Oca Navas, E. M. de (2010). Las novelas de la Revolución Mexicana de 1910 escritas por sus testigos. *La Colmena, 67/68,* 35–45.

Opavská, K. (2025). *La imagen del héroe revolucionario en* Los de abajo*, de Mariano Azuela y* México insurgente*, de John Reed* (tesis de maestría inédita). Masarykova univerzita, Brno.

Oviedo, J. M. (2001). *Historia de la literatura hispanoamericana 3. Postmodernismo, Vanguardia, Regionalismo*. Madrid: Alianza Editorial.

Paúl Arranz, M. d. M. (1989). La ideología revolucionaria de Gregorio López y Fuentes. *Anales de Literatura Hispanoamericana, 18,* 55–77.

Pavićević, O., Simeunović-Patić, B. (2011). *O negativnom društvenom junaku*. Beograd: Institut za kriminološka i sociološka istraživanja.

Pavlović Samurović, Lj. (1993). *Leksikon hispanoameričke književnosti*. Beograd: Savremena administracija.

Rall, D. (2010). La Revolución mexicana en *Tierra* (1932) y *¡Mi General!* (1934), de Gregorio López y Fuentes, y en *La rebelión de los colgados* (1936) y *El General. Tierra y Libertad* (1940), de B. Traven. En O. C. Díaz Pérez, F. Gräfe, F. Schmidt-Welle (Eds.), *La revolución mexicana en la literatura y el cine* (pp. 71–89). Madrid: Biblioteca Ibero-Americana.

Reséndiz García, R. (2005). Del nacimiento y muerte del mito político llamado Revolución Mexicana: tensiones y transformaciones del régimen político, 1914–1994. *Estudios Sociológicos*, *23*(67), 139–183.

Ristivojević, M. (2009). Bahtin o karnevalu. *Etnoantropološki problemi, 4*(3), 197–210.

Sekulić, M. (2016). Meksička revolucija i roman. U M. Asuela, *Obespravljeni* (pp. 159–169). Beograd: Partenon.

Stevanović, S. (2022). *Demitologizacija slike Emilijana Sapate u romanima sa temom Meksičke revolucije* (tesis doctoral inédita). Filološko-umetnički fakultet, Kragujevac.

Svetlana V. Stevanović

Summary

THE RISE AND FALL OF THE REVOLUTIONARY HERO IN GREGORIO LÓPEZ Y FUENTES'S NOVEL *MY GENERAL!*

This article explores the representation of the rise and fall of the revolutionary hero in Gregorio López y Fuentes's novel *My General!* (1934), one of the representative works of the novels set in the Mexican Revolution. Its primary aim is to examine how the novel constructs, transforms, and ultimately dismantles the heroic image of its protagonist in order to reassess the legitimacy of revolutionary leadership in post-revolutionary Mexico. More specifically, the study investigates the narrative and symbolic mechanisms through which López y Fuentes redefines the traditional model of the revolutionary hero. The article argues that *My General!* belongs to a broader literary tradition that questions the idealized image of revolutionary leaders characteristic of earlier political discourse. It discusses the protagonist's gradual transformation from an anonymous peasant into a respected revolutionary general and, later, into a politically

compromised figure whose moral authority steadily deteriorates. Particular attention is paid to the novel's representation of heroism as an unstable and historically contingent category rather than as a permanent moral condition. The study also examines the ambivalent relationship between heroism and antiheroism, demonstrating that the protagonist simultaneously embodies both models throughout different stages of his life. Furthermore, it analyses the symbolic significance of the title *My General!*, arguing that the persistence of the military title contrasts with the progressive loss of the ethical values that originally legitimized it. The analysis adopts an interdisciplinary literary approach combining hero and antihero theory, archetypal psychology, and scholarship on the novels set in the Mexican Revolution. Close textual analysis is employed to examine the novel's tripartite structure, first-person narration, characterization, and symbolic language in order to explain the protagonist's progressive transformation and its broader ideological implications. The findings indicate that López y Fuentes initially presents the protagonist according to the conventions of the revolutionary hero, emphasizing leadership, courage, social commitment, and moral legitimacy. However, the hero's gradual integration into post-revolutionary political structures results in the erosion of these qualities and initiates a process of demythologization that ultimately transforms him into an antiheroic figure. Rather than portraying the downfall of a single individual, the novel exposes the crisis of revolutionary authority and questions the moral foundations upon which political legitimacy was constructed after the Revolution. This study contributes to ongoing scholarship on the novels set in the Mexican Revolution by demonstrating that *My General!* should be understood not only as a narrative of personal decline but also as a critical reinterpretation of the revolutionary heroic paradigm.

Key words:
Gregorio López y Fuentes, *My General!*, novels set in the Mexican Revolution, revolutionary hero, ambivalence, demythologization

Светлана В. Стевановић

Сажетак

УСПОН И ПАД РЕВОЛУЦИОНАРНОГ ЈУНАКА У РОМАНУ *МОЈ ГЕНЕРАЛЕ!* ГРЕГОРИЈА ЛОПЕСА И ФУЕНТЕСА

У раду анализирамо успон и пад револуционарног јунака у роману *Мој генерале!* (1934) мексичког аутора Грегорија Лопеса и Фуентеса, једног од истакнутих писаца романа о Мексичкој револуцији. Основни циљ рада јесте да преиспита начин на који се у роману обликује, преображава и разобличава, односно демитологизује слика главног јунака, револуционарног генерала, како би се указало на чињеницу да у (пост)револуционарном Мексику револуционарне вође постепено губе

свој легитимитет. Посебна пажња посвећена је наративним и симболичким поступцима којима се писац служи како би редефинисао традиционални модел револуционарног јунака као истакнутог појединца који служи интересима колектива и одлучно брани идеале слободе и правде. Стога се анализира постепена трансформација протагонисте који од анонимног сељака и трговца стоком наједном постаје угледни генерал једне револуционарне фракције, да би се потом преобразио у опортунистичког политичара чији морални ауторитет постепено слаби. Самим тим, указује се да је традиционална концепција јунака као једнодимензионалне и свемогуће особе искључиво обдарене врлинама, утопијског карактера, те да у романима о Мексичкој револуцији долази до њеног критичког преиспитивања и демитологизације. Концепт јунаштва посматра се као променљива категорија која зависи од друштвено-политичких околности у којима се појединац налази, па се не може разматрати као трајно морално својство. Анализа се заснива на интердисциплинарном проучавању које обједињује репрезентативне студије о романима о Мексичкој револуцији, јунацима, антијунацима и архетиповима. Резултати истраживања показују да Лопес и Фуентес обликује протагонисту свог романа најпре у складу са карактеристикама револуционарног јунака, наглашавајући његову праведност, храброст, поштење, друштвену ангажованост и морални ауторитет. Међутим, његово потоње укључивање у постреволуционарне структуре власти доводи до урушавања ових вредности и покреће процес демитологизације, те се тако постепено преображава у антијунака, што се може испратити и кроз троделну структуру романа. У том смислу, показујемо да је у роману *Мој генерале!*, у складу са одликама романа о Мексичкој револуцији, заступљена амбивалентна слика револуционарног лидера који у свом бићу сажима како врлине, тако и мане. Самим тим, закључује се да у роману није приказана само криза и урушавање интегритета одређеног револуционарног вође, већ и криза револуционарног ауторитета, чиме се доводе у питање морални темељи на којима је изграђена политичка легитимност након Мексичке револуције.

Кључне речи:
Грегорио Лопес и Фуентес, *Мој генерале!*, роман о Мексичкој револуцији, револуционарни јунак, амбивалентност, демитологизација

https://doi.org/10.18485/analiff.2026.38.ns_hw.12
821.134.2(82).09 Колфер Н.

La reina cuir utópica: heroicidad, comunidad y soberanía en *La reina del Paraguay* de Nicolás Colfer

Marcin M. Kołakowski*
Universidad de Varsovia, Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos
https://orcid.org/0000-0001-6043-8694

Palabras clave:
Nicolás Colfer,
La reina del Paraguay,
literatura *queer* argentina,
heroicidad,
utopía,
comunidad,
afecto,
teoría del personaje

Resumen

Este artículo examina *La reina del Paraguay* (2023), de Nicolás Colfer, como una reconfiguración de la heroicidad disidente en la narrativa cuir argentina contemporánea. Aunque la crítica latinoamericana cuir y trans ha explorado extensamente la marginalidad, la comunidad, el afecto y la resistencia, se ha prestado menos atención a la emergencia de figuras heroicas soberanas o cuasi soberanas dentro de la vida colectiva cuir. Comprender este tipo de figura resulta importante para ampliar el vocabulario crítico disponible para el estudio de la centralidad cuir en la literatura contemporánea. El objetivo principal de este trabajo es demostrar que la tía Lulú no puede describirse adecuadamente ni como una heroína convencional ni como una variación reconocible de figuras ya establecidas, como la loca trágica, la santa profana, la matriarca travesti o la líder comunitaria. Más específicamente, el artículo propone leerla como una reina cuir utópica. Desde el punto de vista metodológico, el estudio combina una aproximación narratológica al personaje con la teoría cuir, los estudios utópicos y la reflexión sobre héroe y antihéroe. Para ello, se apoya en Ducrot y Todorov, Propp, González Escribano, Álamo Felices, Muñoz, Preciado, Sedgwick y Ahmed, con el fin de examinar tanto la centralidad simbólica de Lulú como los procesos comunitarios que hacen posible su legibilidad. El análisis revela que la comunidad herida construye y sostiene a Lulú a través del ritual, la fabulación y la circulación afectiva. Asimismo, muestra que la novela la desplaza desde la devoción camp y la santidad profana hacia una imaginación postestatal y geopolítica de la soberanía. Finalmente, el artículo sostiene que la novela no se limita a cuirizar un modelo heroico preexistente, sino que obliga a pensar una forma distinta de heroicidad: relacional, afectiva, ambivalente y orientada hacia un porvenir habitable en condiciones de colapso. Estos resultados sugieren que *La reina del Paraguay* amplía las concepciones actuales de la heroicidad *queer* al proponer una figura cuya fuerza reside en su capacidad para organizar comunidad, sostener la futuridad e imaginar una vida más allá de la mera supervivencia.
(примљено: 15. маја 2026; прихваћено: 25. јуна 2026)

https://anali.fil.bg.ac.rs
АНАЛИ ФИЛОЛОШКОГ ФАКУЛТЕТА

CC BY SA

* Uniwersytet Warszawski
Instytut Studiów Iberyjskich i Iberoamerykánskich
Wydział Neofilologii
Dobra 55
00-312 Warszawa, Polska
m.kolakowski@uw.edu.pl

1. Introducción

En la literatura cuir argentina contemporánea, son múltiples las subjetividades que, habiendo sido históricamente estigmatizadas y excluidas, han devenido núcleos de memoria, afecto e imaginación política. Gracias a ello, han ido ingresando a zonas cada vez más visibles y legitimadas de la literatura nacional contemporánea (Gallego Cuiñas, 2021). Desde la irrupción de la *loca* en la obra de Manuel Puig, pasando por la radicalización *neobarrosa* de Néstor Perlongher, hasta las reescrituras travesti recientes de Gabriela Cabezón Cámara y Camila Sosa Villada, la narrativa cuir argentina ha ido desplazando sus modelos de heroicidad recurriendo a figuras marcadas por la precariedad, la sacralización de lo abyecto y la invención de alianzas disidentes. Es en este preciso horizonte que se sitúa *La reina del Paraguay* (2023), novela en la que Nicolás Colfer condensa varias de estas líneas en una imaginación narrativa de fabulación comunitaria, desde donde se reformulan las posibilidades de la heroicidad disidente. La obra —que ha sido recientemente publicada en una Argentina en crisis socioambiental y en la que la política del *shock* produce desconcierto, fragmentación del sentido y desposesión simbólica (Máximo, 2024: 7)[1]— despliega procedimientos familiares de la literatura cuir reciente, como son la precariedad compartida, la politicidad de los afectos o el cruce entre el delirio *camp* y la catástrofe.

Antes de concretar las hipótesis que orientan este trabajo, conviene detenerse brevemente en la configuración narrativa de la novela, pues es solo a partir de ella que se puede apreciar con una mayor claridad todo el entramado comunitario, afectivo y político de lo aquí propuesto. *La reina del Paraguay* arranca con la fundación del Club de Lecturas Maricas[2], un espacio de recomposición afectiva que surge tras la pandemia. Durante una celebración en el delta del Paraná, el grupo galardona a la tía Lulú con el premio «Marica de oro», quien es declarada, ya desde el principio, centro gravitacional de esta comunidad. El quiebre narrativo se produce a raíz de un accidente banal: Lulú toma una lancha equivocada y desaparece. Su ausencia, lejos de hacerla caer en el olvido, propicia una fabulación colectiva, que se alimenta de postales que Lulú envía, donde aparece como monarca de un territorio paraguayo fabuloso. Conforme el mito se va extendiendo, la novela va también subrayando la creciente vulnerabilidad material del grupo. Asediadas por la persecución estatal

---

1 Argentina constituyó durante la década de 2010 uno de los marcos jurídicos más avanzados de la región en materia de derechos LGBTQ+, con la aprobación del matrimonio igualitario (2010) y de la Ley de Identidad de Género (2012); sin embargo, desde la llegada de Javier Milei al poder en diciembre de 2023, el país ha experimentado un endurecimiento de la retórica antifeminista y anti-género, así como el desmantelamiento o debilitamiento de distintas políticas públicas de igualdad y diversidad (cf. Milei, 2025).

2 «Marica» no debe entenderse aquí como una identidad homosexual masculina estable, sino como un término históricamente injurioso del que las disidencias sexuales y de género han reapropiado como forma de autoenunciación; más que una categoría identitaria fija, nombra una posición política y afectiva de desobediencia frente a la masculinidad normativa (Martínez, 2019). La novela no estabiliza la identidad de sus personajes bajo categorías normativas cerradas, sino que construye subjetividades maricas en la acepción rioplatense del término. En consecuencia, el uso recurrente del femenino gramatical («nosotras», «devotas») no funciona como índice de una identidad homogénea, sino como una política lingüística que desestabiliza las fronteras del género y de la autofiguración cuir.

y una inminente crisis ecológica, las protagonistas deciden huir hacia las islas del delta. Allí, el núcleo original se amalgama con otras subjetividades marginales (travestis, lesbianas, habitantes ribereños) que sostienen formas mínimas de supervivencia. El texto, no obstante, evita romantizar este refugio y no esconde la crudeza de una convivencia precaria, atravesada por exclusiones y violencias internas que amenazan su cohesión. En un fuerte contraste, la figura de Lulú pasa de la total devoción grupal a encarnar una promesa colectiva de transformación. Tras un incendio que arrasa el campamento y dispersa a la comunidad, el desenlace introduce un giro reparador. El narrador despierta en un escenario de una plenitud inesperada donde Lulú, finalmente, es emperatriz de un nuevo orden. Si bien el final es deliberadamente ambiguo —va oscilando entre la materialización de la utopía y el triunfo último de la proyección colectiva—, tampoco se cierra a un posible orden alternativo.

La teoría cuir, sobre todo a partir de *Cruising Utopia* (2019) de José Esteban Muñoz, ha pensado con insistencia la utopía como horizonte de la imaginación disidente, crítica de la norma y anticipación de los afectos de un mundo que está al llegar. La crítica latinoamericanista ha atendido a las comunidades no heteronormativas como formas de resistencia (Melo, 2011; Edwards, 2017; Meccia, 2011). Menos frecuente, en cambio, es la especificación de la heroicidad soberana en clave cuir; y es justo ahí donde interviene el texto de Colfer. Sin restaurar la épica tradicional, su novela ensaya modos de reimaginar lo heroico dentro del colapso: la red de cuidados y la fabulación desplazan al héroe individual, sin que ello signifique la renuncia total a una figura central. La principal hipótesis de este artículo sostiene que dicha figura, que la tía Lulú encarna, no puede ser reducida a heroína cuir, ni siquiera en el más amplio de sus sentidos. Tampoco debería ser encasillada como la loca trágica, la santa profana, la matriarca travesti o la líder comunitaria. Muy al contrario, la novela ensaya una figuración específica de la heroicidad: la de una reina cuir utópica, regia, mesiánica y comunitaria, entregada a la promesa de la reparación colectiva. Difiere de los demás arquetipos no solo por su contenido simbólico, sino por cómo se engendra: Lulú ni precede a la comunidad ni la trasciende; emerge de ella y de ella depende su existencia. Esta dependencia no es una limitación, sino una forma de soberanía, que desborda tanto los lenguajes estatales como las gramáticas de género, y que sabe dialogar con la imaginación posnacional de Paul B. Preciado en *Un apartamento en Urano* (2019), donde la crítica al orden sexo-político se articula con la búsqueda de formas alternativas de comunidad y de autonomía que no están supeditadas ni al estado-nación ni al binarismo de género. Aquí se plantea, además, que esa imagen de la reina no emerge en soledad, sino en diálogo con una comunidad y con una genealogía cuir previa. Así, *La reina del Paraguay*, retoma ciertas tradiciones de la literatura del Cono Sur, para desplazarlas y proponer una forma singular de heroicidad marica y utópica.

En cuanto a la metodología aplicada, este trabajo articula una aproximación narratológica al personaje con aportes de la teoría cuir, de los estudios sobre la utopía y reflexiones sobre la heroicidad. El análisis parte de una concepción no esencialista

del personaje, el cual se entiende como una construcción discursiva y funcional más que como una entidad psicológica cerrada, alineándose con los aportes de Ducrot y Todorov (1974). Es por eso que, además de construcción narrativa, el personaje se convierte también en una instancia ideológica; interesa menos su consistencia mental aislada que las funciones que desarrolla dentro de la trama, o la política afectiva que organiza y la heroicidad a la que contribuye con ella. A todo esto se le suma una lectura flexible de las funciones narrativas de Propp (1971), útil, pero no para clasificar de manera mecánica a los personajes, sino para examinar los modos en los que *La reina del Paraguay* tensiona y replantea las funciones que se le atribuyen al héroe tradicional. En esa misma línea, la categoría de motivación de Sławiński (2002), en sus dimensiones social, psicológica, fantástica y metafísica e incluso biológica, ofrece un prisma para indagar la multiplicidad de factores que organizan tanto el estatuto del centro simbólico como la dinámica de la comunidad. En segundo lugar, el trabajo dialoga con las reflexiones de González Escribano (1981) y Álamo Felices (2013) sobre el binomio héroe-antihéroe, más que nada para problematizar el modelo clásico, para tomar algo de distancia del monomito campbelliano y, así, poder evaluar posibles desplazamientos de la heroicidad hacia configuraciones más dinámicas y colectivas. De manera complementaria, la perspectiva bajtiniana apoya el concepto de la comunidad como instancia de plurivocidad y disputa de los sentidos (Bajtín, 2004). En tercer lugar, el artículo recurre a la teoría cuir de la utopía y de la reparación, especialmente a Muñoz (2019), para indagar en los usos políticos y afectivos de la fabulación literaria que enfrenta la crisis prestando atención a lo cuir (*queerness*) como horizonte de potencialidad, a la futuridad (*futurity*) como categoría de apertura y a la dimensión reparativa de ciertas formas de imaginación colectiva. En esa misma dirección, el diálogo con Preciado (2019), Sedgwick (2003) y Ahmed (2004) aporta conceptos críticos para abordar las tensiones entre formas emergentes de autoridad disidente, las dimensiones reparativas de la proyección colectiva y la circulación afectiva que sostiene lo comunitario frente a las gramáticas estatales y las normas sexo-genéricas. Las tres perspectivas no se aplican por turnos; se activan en cada momento del análisis, según la escena y el problema que el texto plantea.

2. De la comunidad herida a la producción de una figura central

El primer paso hacia este tipo de análisis exige un desplazamiento táctico: la mirada centrada en la figura de Lulú debe desviarse —provisionalmente— hacia la matriz que la hace posible. En la novela de Colfer, el Club de Lecturas Maricas trasciende lo anecdótico, es un verdadero sujeto coral y un engranaje afectivo fundamental. Es esta comunidad lectora la que organiza la escena originaria de la investidura. Ya en el capítulo inicial, bajo la sombra de una amenaza latente, el grupo instituye un primer dispositivo de consagración profana al otorgarle el premio «Marica de oro» a Lulú, laureándola como «la de mayor lucidez y trayectoria» (Colfer, 2023: 11). Este gesto exige ser leído más allá de su superficie temática. Si, como recuerdan Ducrot y Todorov, el personaje «no existe fuera de las palabras» y constituye un «ser de papel» (1974: 259), entonces la centralidad de Lulú no puede

entenderse como la manifestación espontánea de una esencia previa, sino como el efecto de una operación de atribución simbólica. A través de ese prisma, la comunidad interviene en la construcción narrativa e ideológica de su figura central y, en una reapropiación cuir de la morfología de Propp, redistribuye aquellas funciones de legitimación y proyección que los modelos heroicos tradicionales suelen reservar al héroe individual. Como recuerda el propio teórico, «una única esfera de acción se divide entre varios personajes» (1971: 93), de modo que la centralidad heroica deja de concentrarse en un solo sujeto y pasa a organizarse como una economía relacional de funciones compartidas. La heroicidad, pues, no antecede al relato como esencia, sino que emerge como el precipitado de una práctica colectiva de nombrar, sostener y celebrar.

Esta dimensión coral adquiere una particular intensidad con la desaparición material de Lulú, que escinde la trama y obliga al grupo a sostener su figura mediante la fabulación. La anécdota termina transformándose en mito, y el Club en un dispositivo de resonancias casi místicas: la lectura compartida de las postales y la espera de un retorno improbable convierten a las integrantes en «un grupito de devotas» que erigen a Lali «nuestra sacerdotisa en esas misas secretas» (2023: 14). La comunidad también aparece como espacio de elaboración afectiva del daño. Desde la «lectura reparativa» de Eve Kosofsky Sedgwick (2003), la relectura ritual de esos fragmentos funciona como una práctica de sostén simbólico frente a la vulnerabilidad del presente, en tanto que permite, por decirlo con Sedgwick, sacar provecho de objetos culturales aun cuando la cultura circundante no esté pensada para socorrer a quienes recurren a ellos (2003: 150). Al mismo tiempo, esta devoción circulante puede leerse a la luz de las «economías afectivas» de Sara Ahmed: el dolor compartido, la espera y la veneración no se estancan en el interior de cada sujeto, sino que circulan y se adhieren a la figura de Lulú, cuyos contornos se van «cargando afectivamente», saturados de afecto, creando «puntos de condensación de tensiones personales y sociales» (2004: 11). Sin caer en el sentimentalismo, la mitificación se muestra como una tecnología afectiva: la repetición y circulación de esa figura, además de intensificar su valor emocional, también contribuye a adensar el grupo, ya que, como sugiere Ahmed, el «yo» y el «nosotras» toman forma solo en contacto con los demás y a través de los límites afectivos que establece ese contacto (Ahmed, 2004: 10, 45).

Con todo, esta economía afectiva no llega a cristalizarse ni en una comunión armónica ni en un bloque identitario compacto. El propio texto acaba con cualquier tipo de idealización cuando subraya que las integrantes del Club eran «muy distintas en todos los aspectos» (2023: 16). Ya desde el comienzo, la comunidad se configura como una formación precaria, heterogénea e internamente tensionada. En este punto, resulta productivo leerla —en diálogo con Preciado— como una constelación articulada menos por la identidad que por una alianza sintética de cuerpos y subjetividades vulnerables, a las que une más la precariedad que una esencia compartida. Se trata, en términos del propio Preciado, de una «somatopolítica hecha de alianzas sintéticas y no de vínculos identitarios» (2019: 43): un ensamblaje de

cuerpos diversos unidos no por su igualdad, sino por la exposición conjunta a la crisis y al colapso del entorno. En sintonía con Bajtín, el Club nunca opera como un coro homogéneo, sino como un espacio de plurivocidad y disputa en el que la figura central se vuelve legible a través de voces, valoraciones y afectos que no siempre coinciden. La investidura de Lulú no nace, por tanto, de la autarquía de ningún sujeto excepcional, sino de toda una red de interdependencias que la produce y la modula. Así, la novela desplaza el eje de la heroicidad desde la integridad del héroe y la hazaña individual hacia una forma relacional de centralidad simbólica, inexorable a una comunidad dolida que, aun cuando fisurada, sigue inspirando la posibilidad de un heroísmo colectivo y político. Como se ha visto, la comunidad deja de ser exclusivamente un dispositivo de consagración afectiva para redefinirse como una formación de supervivencia sometida a la escasez, la vigilancia y la amenaza inmediata. Los capítulos centrales muestran que la continuidad del grupo ya no se basa en la lectura compartida o la fabulación ritual; es, además, economía precaria del agua, la comida y el combustible, de la organización de guardias y de una atención constante a los signos del peligro. El propio lenguaje registra ese desplazamiento: se endurece, se tecnifica y se contamina con un léxico de defensa y asedio —«target», «guardia nocturna», «agentes», «disparo», «escopeta automática», «alambre»— que inscribe la experiencia comunitaria en una lógica cada vez más táctica (2023: 52–56). En este marco, la heroicidad relacional que la novela pone en juego no puede reducirse a una ética del cuidado en abstracto; adopta la forma inestable de una organización minoritaria forzada a oscilar entre la protección mutua y la autodefensa, entre la liturgia compartida y la respuesta estratégica ante el colapso. La superposición de profecía y estrategia —por ejemplo, cuando la NDC reza a la Caacupé mientras el grupo planifica su defensa (2023: 53)— impide distinguir entre mística y logística, mostrando hasta qué punto la comunidad se constituye en el cruce entre la precariedad material, la imaginación visionaria y la necesidad táctica.

Este viraje permite precisar mejor el tipo de centralidad que la novela construye. Lulú no emerge aquí como simple figura compensatoria ni como emblema desligado de las condiciones materiales del grupo. Es más bien la condensación de una serie de impulsos que se intensifican al estar bajo amenaza: la necesidad social de reorganizar la vida, la urgencia afectiva de mantener una promesa compartida y la persistencia de una imaginación que, aun en medio del asedio, se resiste a clausurar el porvenir. Recordando la categoría de motivación del personaje de Sławiński, la novela articula en torno a Lulú una superposición de motivaciones que no proceden de su interioridad, sino de las proyecciones y expectativas de la comunidad: sociales, psicológicas, fantásticas y metafísicas. Más que ofrecer un acceso estable a la motivación propia de Lulú, el texto la construye como punto de condensación de impulsos colectivos —la necesidad de protección, la espera, la devoción, la reorganización de la vida—, a los que solo más tarde se suma, de forma más directa, una «promesa de felicidad» que ya no responde a los guiones normativos que describe Ahmed (2010), sino que aparece reelaborada por la propia comunidad

como horizonte compartido, no estatal y disidente de vida vivible. Asimismo, la futuridad que Lulú concentra no es una trascendencia abstracta, sino la de una orientación precaria y disputada, sostenida desde dentro de la crisis misma. En un sentido cercano al horizonte descrito por Muñoz, la comunidad no imagina un afuera puro del desastre, sino que mantiene abierta, a través de esa figura central, una posibilidad potencial de persistencia, reorganización y mundo compartido.

El límite más incómodo aparece en los tramos finales. Si en las primeras escenas el Club todavía podía generar sentido a través de la premiación, la lectura ritual y la espera, más adelante esa misma maquinaria afectiva convive con la descomposición, el fracaso y el eterno por llegar. El incendio final que arrasa el refugio del grupo, la huida en el último bote en condiciones límite y la obstinada persistencia de la imaginación devocional —todavía aferrada a la posibilidad de que Lulú vea el resplandor del fuego y acuda— llevan a la comunidad hacia un borde claramente antiheroico. La formación coral no solo inviste así a su figura nodal, sino que la somete también a una lógica de aplazamiento, frustración y exceso de fe que impide toda lectura triunfal de la heroicidad. Siguiendo a González Escribano y Álamo Felices, la novela no contrapone héroe y antihéroe como si se tratase de categorías excluyentes, sino que redistribuye inestablemente sus funciones: la comunidad aparece tanto como sujeto de resistencia como espacio de desgaste, como sostén de la esperanza y escenario de exclusión, vulnerabilidad y ambivalencia extrema.

3. Tía Lulú: de loca sagrada a soberana cuir

Si la comunidad herida genera las condiciones de legibilidad de una figura central, la entrada de Lulú en el régimen de la heroicidad no adopta, sin embargo, la forma de una hazaña inaugural ni de una prueba de temple en sentido clásico; se trata más bien de una coronación abiertamente teatral. El premio de la «Marica de oro» funciona ya como un primer dispositivo de consagración profana, que distingue a Lulú como «la mejor del grupo, la de mayor lucidez y trayectoria» (2023: 11), convirtiendo una injuria histórica en título honorífico y reordenando, desde el margen, la economía misma del reconocimiento. En esa escena, además, la dimensión reparadora resulta decisiva: cuando Lulú confiesa que con el Club siente «un poco de justicia para el nene marica que había sido» (2023: 11), la investidura parece menos una celebración de una superioridad asumida que una restitución retrospectiva de una dignidad negada. La heroicidad marica no nace de la excepcionalidad épica, sino de una justicia tardía y compartida, performada por la propia comunidad. De ahí que el texto subraye sin pudor la materialidad antiheroica del cuerpo —«Era un señor pelado» (2023: 11)— para convertirla inmediatamente en sustentáculo de una grandeza no normativa: en el muelle se improvisa «una escena digna de Loba Lamar» y Lulú responde «agarrada a la baranda de cubierta como la actriz de una propaganda de perfume» (2023: 11–12). La teatralidad no corrige aquí la precariedad del cuerpo marica, sino que la transfigura, de modo que la coronación, en lugar de apoyarse en los emblemas solemnes del héroe tradicional, lo hace en gestos de *vedette*, diva y estrella melodramática. En sintonía con lo que plantean González

Escribano y Álamo Felices, lo que emerge aquí no es todavía una heroína cerrada y unívoca, sino una figura cuya centralidad se produce mediante una transfiguración de la precariedad corporal. Despojada de varias de las cualidades que se le atribuyen al héroe —belleza, juventud, nobleza o virilidad—, a Lulú no se la expulsa del régimen de la heroicidad, sino que se reinscribe en él desde una positividad distinta: la de una figura excéntrica, teatral y *camp*, cuya legitimidad nace de la performance y el exceso antes que de la gravedad viril o de la autosuficiencia épica (González Escribano, 1981: 376, 397–398; Álamo Felices, 2013: 191).

Esta lógica de elevación no se agota, sin embargo, en la escena de la coronación, sino que se intensifica en una operación más compleja de transfiguración corporal. La novela insiste en que la grandeza de Lulú no nace de la depuración normativa del cuerpo marica, sino de su reencantamiento fabuloso: en las postales, el cacique habría mandado preparar «un ungüento especial para que a Lulú le creciera el pelo», y el mechón cobrizo enviado como prueba material funciona ya no solo como indicio narrativo, sino como una auténtica reliquia de la nueva santidad marica (2023: 13)[3]. El cuerpo envejecido, precario y risible no es borrado, sino reinscrito en una economía de glorificación cuir en la que la carencia misma se vuelve potencia simbólica. En ese sentido, el «milagro del cabello» no debe leerse como una simple restauración estética, sino como una forma de justicia corporal que devuelve a Lulú visibilidad, deseo y centralidad. La reliquia no certifica únicamente una transformación física: condensa la posibilidad de que aquello que había sido dañado por la edad, el desprecio o la exclusión pueda volver a adquirir valor, fulgor y futuro. Si en el primer momento la comunidad la coronaba, aquí empieza a consagrarla a través del cuerpo mismo, convirtiéndolo en soporte de prodigio, de devoción y de memoria materializada. La heroicidad de Lulú se desplaza así desde la teatralidad de la escena hacia la sacralización de la carne, pero sin abandonar por ello su espesor *camp*: lo milagroso no corrige la rareza marica, sino que la vuelve aún más legible como emblema de una grandeza no normativa. Leído en clave sedgwickiana, este reencantamiento corporal no remite tanto a una restitución sobria como a una práctica *camp* de signo reparativo, «aditiva y acumulativa», que no corrige el cuerpo dañado según una norma previa, sino que le confiere plenitud mediante el exceso, la sobreinversión estilística y la adhesión amorosa a sus restos (2003: 149–151).

Esta sacralización corporal no se produce, además, en el vacío, sino sobre el trasfondo de un archivo cuir que la novela activa y reinscribe. El segundo paratexto de la novela («CLM @clm_argentina») ya había presentado al Club como una comunidad que lee «a maricas de ahora y de siempre para pensar en nosotras mismas» y que hace, a la vez, «memoria y futurismo» (2023: 9), de modo que la investidura de Lulú no puede entenderse solo como invención contingente, sino también como rearticulación de una genealogía afectiva y estética previa. En el primer capítulo, esa inscripción se vuelve especialmente visible cuando el arroyo

3 El mechón enviado como prueba material funciona, en el sentido de Ahmed (2004: 90–92), como un objeto «sticky», esto es, como una reliquia sobre la que se adhieren signos y afectos diversos, hasta volver inseparables el cuerpo, la devoción y la historia emocional del grupo.

recibe el nombre de «Arroyo Marica» y la voz narradora añade «¡neobarrosa!»[4], o cuando aparece el pin con la cara de Perlongher (2023: 15): estos signos sitúan la figuración de Lulú dentro de una tradición rioplatense donde barro, exceso, deseo y lengua torcida se convierten en formas de resistencia. Esta figuración heroica no surge, por tanto, *ex nihilo*, sino en el interior de un santoral alternativo que desplaza el repertorio normativo de la santidad y de la ejemplaridad heroica hacia una constelación marica propia. La novela la incrusta en una hagiografía cuir ya disponible, compuesta por reliquias, nombres tutelares, objetos de culto y modos de lectura que convierten el archivo en práctica viva de pertenencia. La centralidad de Lulú se vuelve así doble: es singular dentro de la trama, pero también legible como condensación de una memoria disidente más amplia, en la que lo *camp*, lo neobarroso y la devoción no funcionan como ornamentos laterales, sino como columnas de legitimidad simbólica.

La figuración de Lulú da, sin embargo, un paso más cuando la novela la desplaza desde la órbita devocional de la santa marica hacia una lógica de soberanía, expansión y reorganización territorial. En «Arroyo Marica», Gary deja de transmitir únicamente noticias maravillosas sobre la reina y le atribuye ya un programa de gobierno: Lulú querría «tomar el control de Paraguay» y luego «anexionarle algunas provincias de Brasil y de Argentina» (2023: 27). La Nahuel del Cóndor transforma de inmediato esa información en una lectura casi profética, de modo que la figura hasta entonces vinculada a la reparación afectiva y al milagro empieza a adquirir una densidad geopolítica nueva (2023: 28). Esta torsión no cancela la dimensión *camp* ni el delirio comunitario, sino que los escala: el norte deja de ser solo el lugar de la ausencia fabulosa de Lulú y se convierte en eje de refuerzos, frentes, tiempos de llegada y guerra posible (2023: 55). La novela produce así una inflexión singular en su economía heroica: Lulú ya no es únicamente objeto de culto o figura reparadora; es una potencia soberana en formación, capaz de reorganizar imaginariamente el mapa y disputar el monopolio estatal de la violencia y de la legitimidad. Esta transición de la «tía» mística a la «emperatriz» geopolítica puede leerse, como podría pensar Preciado, en clave de ficción política consolidada que no busca representar a ninguna identidad preexistente, sino agenciar un deseo colectivo de persistencia. El diálogo con *Un apartamento en Urano* se vuelve aquí especialmente productivo. Más que una reina local o una simple hipérbole *camp*, Lulú empieza a perfilar una forma de soberanía cuir que puede leerse en diálogo con categorías preciadianas

4 El término *neobarroso*, acuñado por Néstor Perlongher, radicaliza la teoría neobarroca de Severo Sarduy, para quien el *travestismo* constituía una metáfora privilegiada de la escritura como coexistencia de elementos contradictorios y como espacio de máscara permanente (Sarduy, 1987). En Perlongher, esa fascinación barroca por el artificio se reterritorializa en el «barro social» del margen rioplatense: el exceso verbal deja de ser puro decorado y se vuelve instrumento de exploración de la violencia, la exclusión y la disidencia corporal, condensadas en la figura de la *marica escandalosa*. De ahí que el *neobarroso* pueda entenderse no como una variante estilística del barroco, sino como una poética en la que el lenguaje mismo «se traviste» para inscribir el deseo y la estigmatización en una estética del exceso; su formulación más radical aparece en «Matan a una marica» (1988), texto que José Alirio Peña Zerpa lee como un archivo de resistencia frente a la represión y los asesinatos de cuerpos no normativos en la Argentina de los años ochenta (2022: 30–63).

y que resulta difícilmente reducible al lenguaje clásico de la política, similar a lo que Preciado describe como la necesidad de imaginar un «agenciamiento colectivo anarco-*queer*, antiestatal y transfeminista» y de pensar «en términos de relación y potencial de transformación, en lugar de en términos de identidad» (2019: 36–37). En ese sentido, la autoridad de Lulú parece menos interesada en la restauración de un orden previo que en generar comunidad, dirección y porvenir desde un espacio disidente que transgrede los marcos normativos del Estado.

Lo que no propone la novela, desde luego, es un programa coherente de gobierno alternativo; lo que parece ensayar es una imaginación postnacional en la que la autoridad que se le atribuye a Lulú desborda las fronteras estatales. Si en Preciado el «disolvente de los lenguajes normativos» remite de forma literal a la necesidad de inventar nuevos términos y gramáticas críticas para enfrentar la epistemología neoliberal y sexo-política dominante (2019: 37), en el texto de Colfer esa operación se desplaza al terreno de la ficción: no se trata tanto de forjar un nuevo vocabulario teórico como de ensayar un nuevo lenguaje político e imaginario para conceptualizar formas de soberanía disidente, de independencia no estatal y de comunidad fuera de la gramática nacional dominante. Leída en esa clave, la soberanía de Lulú se articula, además, con una comunidad político-afectiva que emerge desde la posición de aquellos a quienes el neoliberalismo transforma en «parias apátridas», en un contexto marcado tanto por el «agotamiento de las formas tradicionales de hacer política» como por la aparición de nuevas prácticas de experimentación social, sexual y política (Preciado 2019, 35–36). Desde ahí, la novela reescribe incluso el relevo del poder en clave grotesca, cuando la caída del régimen anterior no desemboca en una apertura democrática, sino en el endurecimiento punitivo de Bichacruel como «propia Dama de Hierro» de la Argentina (2023: 44). Frente a la parálisis e intemperie de una comunidad amenazada, la figura soberana de Lulú no se limita a resistir, sino que empieza a perfilar otra cartografía posible del territorio y de la vida común. Más adelante, ya en el cierre, esta lógica alcanza su formulación más nítida: Lulú gobierna como «emperatriz del Imperio Yerbatero», negocia una reorganización del mapa político con Bichacruel y mantiene a Gary con vida en una suerte de misión diplomática, de modo que la utopía cuir deja de presentarse como mero refugio y pasa a pensarse como administración disidente del territorio, del conflicto y de la vida compartida (2023: 76–78). El Paraguay de Lulú puede leerse como ese «Urano» preciadano que no es «ni el reino de Dios ni la cloaca», sino «un trozo de horizonte» (2019: 26); un espacio desde el cual imaginar una soberanía no estatal en medio del colapso.

La soberanía de Lulú no sigue ninguna trayectoria lineal de ascenso, sino que va siendo atravesada por la demora, el fracaso y la suspensión de la promesa. Cuando «el colmo de la ordinariez es que Lulú no haya llegado» (2023: 71), la figura central queda sometida a una desautorización parcial que impide leerla como simple mesianismo redentor: la espera no se resuelve, la comunidad se dispersa y la heroicidad queda expuesta a su reverso antiheroico, hecha de aplazamiento, desgaste y exceso de creencia. En términos de González Escribano y Álamo Felices, la novela no confronta de manera binaria heroína y antihéroe, sino que redistribuye

inestablemente ambas lógicas en una misma figura: Lulú sigue siendo el sostén de legitimidad simbólica, pero esa legitimidad ya no puede asentarse en la eficacia inmediata ni en la plenitud triunfal del héroe clásico. Precisamente por eso, su reaparición final no cancela la ambivalencia previa, sino que la reinscribe en otra temporalidad. Leída desde Muñoz, esta demora no equivale a una derrota pura, sino a la persistencia de una futuridad que se nutre precisamente de la negativa a aceptar el aquí y ahora como horizonte clausurado. Si lo cuir consiste en rechazar el presente e insistir en la potencialidad concreta de otro mundo, entonces la comunidad no obtiene de Lulú una redención plenamente presente, pero tampoco renuncia a proyectar, a través de ella, un todavía-no del mundo. Más aún: la propia trayectoria de Lulú puede leerse dentro de esa temporalidad cuir, una en la que el pasado es un campo de posibilidades desde el cual actuar en el presente, al servicio de una nueva futuridad. Su reaparición final no cancela la demora ni el fracaso previos, sino que los reinscribe en una lógica utópica donde la espera, la memoria y la fabulación siguen manteniendo abierto el horizonte de un porvenir compartido (Muñoz, 2019: 1, 16, 30). De ahí que, cuando la emperatriz promete «que vamos a ser felices» (2023: 78), esa felicidad no deba entenderse como restauración de un orden normativo. Tiene un sentido tan próximo como desviado con respecto a Ahmed (2010), con la formulación de una promesa no estatal, colectiva y disidente de vida vivible. La escena final, en la que Lulú comparece como «emperatriz del Imperio Yerbatero» (2023: 75–78), no elimina las tensiones entre el delirio y la materialidad, la visión y la política, pero las hace habitables. En ello reside, en última instancia, la especificidad de su figura: Lulú no culmina como heroína clásica ni se derrumba como antiheroína pura, sino que emerge como reina cuir utópica precisamente porque ha atravesado la demora, ha sobrevivido al fracaso y ha logrado devolverle a la comunidad —bajo una forma soberana y afectiva— la posibilidad (todavía frágil) de un porvenir compartido.

4. Hacia una tipología de la reina cuir utópica

El análisis anterior permite ahora formular el tipo de figura que *La reina del Paraguay* construye. Siguiendo a Ducrot y Todorov, Lulú importa menos como personaje de profundidad psicológica que como figura-emblema: lo que cuenta no es su interioridad, sino la red de funciones, afectos y proyecciones colectivas que la producen. A la luz de González Escribano y Álamo Felices, la pregunta relevante no es tanto si Lulú es una heroína o una antiheroína; lo que de veras importa es cómo el texto redistribuye la lógica de la heroicidad. La respuesta que emerge del análisis es una figura que reescribe el heroísmo desde una posición cuir, que expone la comunidad como forma última de supervivencia y que exhibe la ambivalencia de toda victoria subalterna.

De ahí que convenga tomar distancia, aunque sea brevemente, de dos marcos que resultan insuficientes. Primero el monomito campbelliano, demasiado ligado a una lógica universalizante de la aventura individual, impide rendir cuenta de una figura cuya fuerza no deriva de la autosuperación solitaria, sino de los afectos, de

la coronación colectiva y de la persistencia compartida. Segundo, cierta tradición del héroe moderno pensada desde la integridad del sujeto y su trabazón con una totalidad histórica coherente —como ocurre en ciertas modulaciones lukácsianas— tampoco le hace justicia a un personaje marcado por la precariedad, la teatralidad, la contaminación de registros y la dependencia de una comunidad dañada. Más que una reinterpretación del paradigma heroico, el texto dicta que pensemos otra heroicidad: una que sea *camp*, relacional, afectiva y postestatal, cuya potencia no se base en la autosuficiencia ni en la plenitud del sujeto, sino en su capacidad de generar comunidad y sentido desde lo marginal.

No se trata, sin embargo, de postular una genealogía lineal ni de sugerir que la novela de Colfer «culmina» sin más una serie preexistente; su novela se sitúa en una constelación de figuras parciales cuya articulación simultánea resulta inusual. El archivo del que se nutre esta figuración tiene raíces profundas: si *Notre-Dame-des-Fleurs* (1943), de Jean Genet, inauguró uno de los modelos más intensos de la santidad profana —invistiendo a un joven asesino con atributos marianos y revelando lo sagrado en el corazón mismo de la abyección—, la literatura latinoamericana pronto territorializó y expandió esa paradoja. En *El lugar sin límites* (1966) de José Donoso, esa santidad marginal muta hacia la figura de la Manuela, una reina *camp* de prostíbulo cuya centralidad, aunque vital para su precaria comunidad, configura una soberanía trágica y sin poder efectivo, siendo continuamente expuesta a la violencia. Lejos de ser condenada a la fatalidad, esta centralidad marica fue adquiriendo progresivamente una espesura táctica y narrativa. Ya en *El beso de la mujer araña* (1976), Manuel Puig aportaba una variante decisiva para la dimensión utópica: Molina no gobierna ningún territorio material, pero va construyendo a través de sus relatos una microutopía que suspende la violencia del encierro, demostrando el poder reparador de la fabulación. Esa misma capacidad de agencia se politiza explícitamente en *Tengo miedo, torero* (2001) de Pedro Lemebel, donde la Loca del Frente abandona la clausura marginal para enredar su sentimentalismo *camp* con la conspiración contra la dictadura, convirtiéndose en una inesperada mediadora entre el deseo y la insurgencia histórica[5]. En la narrativa argentina contemporánea, estos trazos se han consolidado bajo la forma de liderazgos comunitarios. Cleo, en *La Virgen Cabeza* (2009), de Gabriela Cabezón Cámara, amalgama la diva, la santa popular y la médium villera para organizar los afectos y la supervivencia en un territorio precario; una lógica que reverbera en *Las malas* (2019), de Camila Sosa Villada, donde Tía Encarna trasciende el rol de simple cuidadora para convertirse en una matriarca travesti que recodifica la intemperie urbana con un espesor mítico y espiritual. La tradición literaria cuir cuenta ya con un frondoso panteón de santas profanas, locas trágicas, figuras insurgentes y matriarcas fabuladoras. Esta obra, en lugar de inventar *ex nihilo* una figura disidente central, se dedica a orquestar de

5 En un registro afín, *Como si nos tuvieran miedo* (2020), del peruano Juan Carlos Cortázar, sitúa a dos mujeres trans en un Perú atravesado por la violencia política y la marginalidad en la época de Fujimori y Sendero Luminoso, prolongando una línea de figuraciones cuir donde precariedad, afecto e historia se entrecruzan de manera especialmente intensa.

manera simultánea todos estos registros dispersos que desembocan en una figura inédita: una soberanía regia, reparativa y utópica que ya no se conforma con el refugio afectivo de los márgenes, sino que proyecta una reorganización geopolítica del mundo[6].

La singularidad del texto se percibe con mayor nitidez si se lo confronta con un contramodelo decisivo: *Salón de belleza* (1994), de Mario Bellatin. En esa novela, el antiguo salón regentado por el protagonista deja de ser un espacio de embellecimiento para transformarse en una heterotopía terminal, esta antesala de la muerte, donde se recibe a enfermos abandonados y donde el centro simbólico solo aporta las condiciones materiales, afectivas y espaciales del deterioro y del morir. En ese espacio, marcado por la metáfora asfixiante de los acuarios artificiales y de los peces que perecen irremediablemente, el protagonista ejerce una gestión austera y ambivalente del final. Su centralidad posee, sin duda, una densidad estética, afectiva e incluso cuasi sacral, pero se despliega en un régimen de clausura, esterilidad y duelo, sin promesa de reparación colectiva ni reapertura del mundo. Justamente por eso, Bellatin resulta tan productivo como contrapunto: permite advertir que la centralidad cuir no es automáticamente emancipatoria ni utópica. Frente a esa «heterotopía terminal», *La reina del Paraguay* desplaza la figura central hacia una «utopía expansiva»; frente a una administración de la muerte, propone una promesa de soberanía afectiva; frente a la clausura de un espacio condenado a extinguirse, imagina una reorganización territorial del porvenir. Aquí el ecosistema no es una pecera cerrada, sino la imaginería fluvial y exuberante del delta y del Imperio Yerbatero, asociada a una resistencia vital y a una reapertura del horizonte. Dicho de otro modo, si en Bellatin el centro organiza el umbral entre enfermedad, exclusión y desaparición, en Colfer la figura de Lulú —sin perder por ello su espesor *camp* ni su ambivalencia— reordena la espera, el afecto y la supervivencia hasta volver pensable una comunidad no ya en fase terminal, sino potencialmente reconstituida. Mientras el protagonista de Bellatin acompaña a los cuerpos hacia su extinción, Lulú opera —aun en su ausencia material— como motor de una confabulación política que moviliza el deseo colectivo de persistencia. Es precisamente este salto, de la gestión del final a la figuración de un comienzo, lo que vuelve más visible la novedad específica de la reina cuir utópica.

Definida por contraste frente a tales modelos parciales y a ese contramodelo tanatopolítico, la figura que el texto forma puede designarse, ya sin demasiada

6 Aunque no constituya un antecedente directo para una figura como Lulú, *La mano izquierda de la oscuridad* (1969), de Ursula K. Le Guin, puede leerse como un referente lateral importante para pensar la dimensión utópica y geopolítica de la novela de Colfer: más que ofrecer una «reina» cuir en sentido estricto, la obra imagina un orden político y social que desestabiliza el binarismo de género y reorganiza la relación entre corporalidad, comunidad y mundo. En ese sentido, funciona menos como modelo de la figura central que como horizonte para pensar la utopía cuir en tanto que reconfiguración de la imaginación territorial y política. Además, la visibilidad contemporánea de las culturas *drag* constituye, sin duda, un telón de fondo relevante para la legibilidad actual de figuras como Lulú. Sin embargo, ese repertorio cultural no siempre ofrece una configuración tan densa en términos de sacralización, investidura comunitaria, promesa utópica y proyección geopolítica como la que articula Colfer en *La reina del Paraguay*; funciona, por ello, menos como antecedente directo que como contexto de recepción y sensibilidad.

cautela, como reina cuir utópica: una figura que transmuta la pulsión de muerte del sistema en una política vital de persistencia, afecto y reorganización. No se trata simplemente de una heroína cuir central, sino de una figura en la que convergen al menos cinco rasgos distintivos: una sacralización no normativa, generada desde el margen y no desde la institución; un afecto comunitario que no la rodea desde el afuera, sino que la inviste y la vuelve legible; una función reparativa que transforma la herida compartida en promesa de dignidad y persistencia; una soberanía cuasi-monárquica y no estatal, capaz de desbordar las gramáticas del poder nacional; y, finalmente, una promesa de reorganización del mundo que excede con mucho el simple refugio de los cuerpos vulnerables para proyectarse hacia la fundación material de un ecosistema alternativo, como sugiere, en clave delirante y política a la vez, el Imperio Yerbatero. En este punto, Muñoz permite pensar que la potencia de Lulú no gira en torno a la consumación de un orden nuevo, sino en su capacidad de sostener, contra el aquí y ahora del desastre, «the potentiality or concrete possibility for another world» y de abrir ese horizonte de un todavía-no donde la comunidad puede seguir imaginándose de otro modo (Muñoz, 2019: 1). La confabulación colectiva actúa aquí como motor táctico de esa potencialidad, convirtiendo la espera misma de la reina en una práctica de resistencia. A la vez, en diálogo con Preciado, esa soberanía no debe entenderse como restauración paródica de la monarquía, sino como imaginación política postestatal, nacida desde el lugar de los «parias apátridas del neoliberalismo» y orientada hacia formas de relación, alianza y transformación que ya no se dejan traducir enteramente en el vocabulario del Estado, de la nación o de la identidad fija (Preciado, 2019: 35–37, 43). Lulú no se deja pensar, por tanto, como soberana de una comunidad cerrada ni de una frontera estable. Más bien, su figura remite a una constelación relacional próxima a esa «internacional somatopolítica» sostenida por alianzas sintéticas, y su reino puede ponerse en diálogo con una imaginación postestatal cercana al «Urano» preciadiano: no un territorio soberano en el sentido clásico, sino un espacio de cruce, fuga y recomposición frente al capitalismo tecnopatriarcal. Incluso si se la roza muy brevemente desde Ortega, podría decirse que la heroicidad de Lulú no consiste en la posesión de virtudes clásicas, sino en una voluntad de proyecto: la de ser, junto con las suyas, algo más de lo que la realidad de la violencia y de la intemperie les permitía ser. Leída sobre el trasfondo de un régimen que produce *shock*, desconcierto y desposesión simbólica, la voluntad heroica de esta reina disidente es activa, narrativa y colectiva: inventa un destino mayor que aquel que la biopolítica oficial les había asignado.

Esa misma configuración no produce ni una figura exenta de ambivalencia ni una soberana (en el sentido amplio de la palabra). Aunque Lulú actúa como instancia de rearticulación colectiva del sentido, del territorio y del porvenir, su potencia no procede de una autosuficiencia heroica clásica, sino de su condición de superficie de inscripción de los deseos, miedos y aspiraciones de la comunidad que la inviste. Más que un sujeto plenamente autónomo, la reina cuir utópica es la forma plástica que adopta la voluntad colectiva de persistencia y de intensificación

de la agencia subalterna. Y he aquí la ambivalencia de su promesa: al tiempo que abre un horizonte de mayor subjetividad política y afectiva para los cuerpos disidentes, puede también condensarse en una lógica de repliegue, excepcionalidad y autoafirmación comunitaria que, por momentos, roza la fantasía de una suerte de gueto cuir soberano[7]. La utopía que encarna no debe leerse, por tanto, ni como una reconciliación plena ni como un mero refugio imaginario, sino como una forma tensa de proyección colectiva: una tentativa de volver habitable el colapso sin dejar de exponer los límites, exclusiones y riesgos de toda fantasía de salvación.

Frente al modelo autosuficiente del sujeto excepcional, *La reina del Paraguay* propone una centralidad menos psicológica que simbólica, menos individual que relacional, menos fundada en la interioridad que en la capacidad de condensar funciones, afectos, motivaciones y proyecciones colectivas. Pensando en Ducrot y Todorov, Lulú no importa tanto como personaje de profundidad realista que como figura-emblema cuya densidad depende de la red de voces, rituales y expectativas que la constituyen. Vista desde una lectura flexible de Propp y de Sławiński, su singularidad reside en su habilidad para condensar funciones y motivaciones que la matriz heroica clásica tendería a distribuir o estabilizar de otro modo, volviéndola connatural a la comunidad que la inviste. Su heroicidad no depende de una interioridad psicológica plenamente accesible, sino de una praxis que aun desde la ausencia material, orienta, tensiona y reconfigura los afectos, las decisiones y las formas de acción de la comunidad. Por eso la novela no acaba con la heroicidad, sino que la redistribuye: la desplaza desde la hazaña individual hacia la organización del afecto, desde la conquista personal hacia la sostenibilidad de una comunidad herida, desde el triunfo sobre el mundo hacia la imaginación de otro territorio y otro porvenir posibles. En este punto, la intuición de Muñoz resulta decisiva: el «nosotras» que Lulú ayuda a articular no hace mención a una identidad ya dada, sino a toda una comunidad no del todo consciente de sí misma, invocada en el mismo gesto que la imagina hacia el futuro (2019: 20).

5. Palabras finales

La reina del Paraguay, como se ha visto, no se limita a incorporar motivos reconocibles de la sensibilidad cuir contemporánea —lo *camp*, la fabulación, la comunidad disidente, la utopía afectiva—. La obra consigue reorganizar esos materiales alrededor de una figura central de nuevo cuño. La tía Lulú no comparece

7 Aunque *Las aventuras de la China Iron* también desemboca en una imaginación utópica, no se trata del mismo régimen de utopía que en *La reina del Paraguay*. En la novela de Gabriela Cabezón Cámara, el horizonte final suele leerse como la apertura de una comunidad disidente, afectiva y antipatriarcal, desligada de la lógica del Estado, de la propiedad y de la fijación identitaria; más que instituir una soberanía, proyecta una promesa de convivencia futura, de emancipación y de desbloqueo del deseo en un espacio alternativo. En ese sentido, su utopía tiende hacia una imaginación más pastoral, luminosa y desidentificadora. En Colfer, en cambio, la promesa utópica adopta una forma más *camp*, regia, diplomática y territorializada: no se orienta solo hacia la fuga o la recomposición comunitaria, sino también hacia una soberanía marica explícitamente articulada en términos espaciales y geopolíticos. El contraste permite ver que la clausura utópica de Lulú roza, más que en Cabezón Cámara, la fantasía ambivalente de una excepcionalidad cuir soberana (*cf*. Croce, 2020: 21; Jaroszuk, 2021: 378).

en la novela como protagonista excéntrica ni como emblema travesti de resistencia, sino como el punto de coagulación de una serie de operaciones simultáneas comentadas a lo largo de este trabajo. Lulú opera como una ficción política necesaria: una máscara colectiva que permite a la comunidad recuperar la capacidad de narrar frente a la parálisis semántica que provoca un presente hostil a las disidencias sexuales, incluso allí donde el reconocimiento jurídico parecía garantizar una forma de inclusión, aunque fuera parcial. Lo que el texto de Colfer construye es una forma de heroicidad disidente atravesada por la ambivalencia, la demora y la violencia, pero también por la capacidad de producir orientación, horizonte y mundo compartido desde una posición históricamente vulnerable. Se trata de una heroicidad que ya no se define por la integridad del yo, sino por una voluntad de proyecto, que se atreve a imaginar una soberanía marica allí donde el Estado solo ofrece desposesión. En este sentido, la novela no se limita a cuirizar una figura heroica previa, sino que obliga a pensar otra posibilidad del héroe: una centralidad no integral, afectiva, *camp*, comunitaria y postnacional, cuya fuerza no reside en la autosuficiencia ni en la conquista individual, sino en la capacidad de articular una vida colectiva desde el margen.

En definitiva, la propuesta de la reina cuir utópica aspira a enunciar no solo la singularidad interna de esta novela, sino sus posibilidades como herramienta crítica para (re)pensar ciertas figuraciones recientes de la centralidad cuir en la literatura latinoamericana. Llama la atención que no designe una identidad fija ni una simple variante ornamentada del liderazgo; habla de una configuración en la que convergen comunidad, afecto, mito, precariedad y capacidad de proyectar una forma ampliada de vida colectiva. Si la narrativa moderna acostumbraba a pensar al héroe como conciencia, trayecto o hazaña, la codificación literaria de la reina cuir utópica obliga a desplazar esa expectativa hacia otra zona: la de una figura cuya fuerza nace de la relacionalidad, de la investidura colectiva y de su poder para volver pensable, aun en medio del colapso, una vida que exceda la mera supervivencia. No por falta de antecedentes en la historia cultural —basta pensar en la larga tradición de figuras mesiánicas, santidades profanas y soberanías simbólicas sostenidas por la consagración colectiva—, sino porque en el texto se articulan de manera específicamente cuir, regia, reparativa y postestatal. La soberanía de Lulú, cristalizada en la imaginación del Imperio Yerbatero, no remite a una fuga hacia la fantasía, sino al esbozo material, afectivo y político de un territorio de cruce donde la exclusión transmute en pertenencia y en agencia. Desde ahí, *La reina del Paraguay* no solo reinscribe la pregunta por la heroicidad en clave cuir, sino que la devuelve al presente como problema político, afectivo y formal todavía abierto: el derecho a fabular, aun en medio del desastre, un porvenir habitable.

Bibliografía

Ahmed, S. (2004). *The cultural politics of emotion*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Ahmed, S. (2010). *The promise of happiness*. London: Duke University Press.

Álamo Felices, F. (2013). Introducción a la configuración narratológica de los conceptos literarios de héroe y antihéroe. *Tropelías: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada, 19,* 180–195.

Bajtín, M. M. (2004). *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: Fondo de Cultura Económica.

Croce, M. (2020). Provocaciones al canon: género y crítica acicateados en *Las aventuras de la China Iron*. *Palimpsesto, 10*(17), 15–23.

Davis, F. (2014). Loca/Devenir loca. En Red Conceptualismos del Sur (Ed.), *Perder la forma humana: Una imagen sísmica de los años ochenta* (pp. 187–191). Sáenz Peña: UNTREF-MNCARS.

Ducrot, O., Todorov, T. (1974). *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.

Edwards, M. J. (2017). *Queer Argentina: Movement towards the closet in a global time*. New York: Palgrave Macmillan.

Gallego Cuiñas, A. (2021). Sujetxs pobres: narrativas trans/travestis argentinas en el siglo XXI. En A. Gallego Cuiñas (Ed.), *Novísimas. Las narrativas latinoamericanas y españolas del siglo XXI* (pp. 69–111). Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert.

González Escribano, J. L. (1981). Sobre los conceptos de "héroe" y "antihéroe" en la Teoría de la Literatura. *Archivum. Revista de la Facultad de Filología*, *31–32,* 367–408.

Jaroszuk, B. (2021). Negociando el mapa de lo posible: *Las aventuras de la China Iron* de Gabriela Cabezón Cámara. *Studia Neophilologica*, *93*(3), 357–378.

Kosofsky Sedgwick, E. (2003). *Touching feeling: Affect, pedagogy, performativity*. Durham, NC: Duke University Press.

Martínez, A. (2019). Del homosexual misógino a la marica feminista. Aportes para una desidentificación política más allá del Edipo. *Culturales, 7*, e457, 1–40.

Máximo, M. (2024). Advertencia. En N. Colfer, *La reina del Paraguay* (pp. 6–8). Buenos Aires: Ojo de Loca.

Meccia, E. (2011). *Los últimos homosexuales. Sociología de la homosexualidad y gaycidad*. Buenos Aires: Gran Aldea.

Melo, A. (2011). *Historia de la literatura gay en Argentina*. Buenos Aires: Lea.

Milei, J. (2025, 23 de enero). *Discurso del Presidente de la Nación, Javier Milei, desde el Foro de Davos, Suiza*. Casa Rosada. Presidencia de la Nación. https://www.casarosada.gob.ar/informacion/discursos/50848-discurso-del-presidente-de-la-nacion-javier-milei-desde-el-foro-de-davos-suiza

Muñoz, J. E. (2019). *Cruising utopia: The then and there of queer futurity* (10th anniversary ed.). Nueva York: New York University Press.

Ortega y Gasset, J. (2014). *Meditaciones del Quijote*. Madrid: Alianza Editorial.

Peña Zerpa, J. A. (2022). Matan a una marica: La lengua de la loca como fuente histórica de represión y asesinatos de locas en la Argentina de los ochenta. *Transdisciplinar. Revista de Ciencias Sociales del CEH, 2*(3), 30–63. https://doi.org/10.29105/transdisciplinar2.3-34

Perlongher, N. (1988). Matan a una marica. *Fin de Siglo, 16,* 20–22.

Preciado, P. B. (2019). *Un apartamento en Urano. Crónicas del cruce*. Barcelona: Anagrama.

Propp, V. (1971). *Morfología del cuento*. Madrid: Fundamentos.

Sarduy, S. (1987). *Ensayos generales sobre el Barroco*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Sławiński, J. (2002). Motywacja. En J. Sławiński et al. (Eds.), *Słownik terminów literackich* (p. 326). Wrocław: Ossolineum.

Wayar, M. (2018). *Travesti: Una teoría lo suficientemente buena*. Buenos Aires: Muchas Nueces.

Fuentes

Bellatin, M. (1994). *Salón de belleza*. Lima: J. Campodónico.

Cabezón Cámara, G. (2009). *La Virgen Cabeza*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora.

Cabezón Cámara, G. (2017). *Las aventuras de la China Iron*. Buenos Aires: Literatura Random House.

Colfer, N. (2023). *La reina del Paraguay*. Buenos Aires: Ojo de Loca.

Cortázar, J. C. (2020). *Como si nos tuvieran miedo*. Lima: Animal de Invierno.

Donoso, J. (1966). *El lugar sin límites*. Barcelona: Bruguera.

Genet, J. (1948). *Notre-Dame-des-Fleurs*. Lyon: L'Arbalète.

Le Guin, U. K. (1969). *The left hand of darkness*. New York: Ace Books.

Lemebel, P. (2001). *Tengo miedo torero*. Santiago de Chile: Editorial Planeta Chilena.

Puig, M. (1976). *El beso de la mujer araña*. Barcelona: Seix Barral.

Sosa Villada, C. (2019). *Las malas*. Buenos Aires: Tusquets Editores.

Marcin M. Kołakowski

Summary

THE UTOPIAN QUEER QUEEN: HEROISM, COMMUNITY, AND SOVEREIGNTY IN NICOLÁS COLFER'S *LA REINA DEL PARAGUAY*

This article explores Nicolás Colfer's *La reina del Paraguay* (2023) as a literary reformulation of dissident heroism in contemporary Argentine queer narrative. Its primary aim is to examine how the novel constructs Tía Lulú as a central figure who cannot be fully explained either through the classical model of the hero or through already familiar queer figures such as the tragic *loca*, the profane saint, the *travesti* matriarch, or the community leader. More specifically, the article proposes reading her as a utopian queer queen, a figure that brings together collective affect, profane sacralization, repair, and a non-state form of sovereignty. The study discusses, first, the role of the *Club de Lecturas Maricas* as a wounded community that produces Lulú's symbolic centrality through ritual, narration, and affective circulation. Rather than presenting heroism as an individual and self-sufficient trait, the novel relocates it in a collective process of naming, sustaining, and investing a figure with symbolic value. The article then examines the transformation of Lulú from a camp object of devotion into a figure of expanded sovereignty, whose political and territorial projection exceeds the boundaries of the nation-state. In this sense, the novel gradually displaces queer centrality from the sphere of survival and affective refuge toward an imagination of geopolitical reorganization. A further argument concerns the ambivalence of this utopian promise: while Lulú opens a horizon of greater agency and shared futurity, her figuration also risks producing forms of exceptionalism or symbolic closure. Methodologically, the article combines narratological analysis with queer theory, utopian studies, and reflections on heroism and antiheroism. It draws on Ducrot and Todorov, Propp, González Escribano, Álamo Felices, Muñoz, Preciado, Sedgwick, and Ahmed in order to analyze the relationship between character, community, affect, and sovereignty. This interdisciplinary framework allows the study to treat Lulú not simply as a fictional character, but as a narrative and ideological construction shaped by communal desire and political imagination. The article concludes that the novel does not merely adapt an existing heroic pattern to a queer context. Instead, he proposes a different possibility of the hero: one that is relational rather than self-sufficient, affective rather than individualistic, and oriented toward a habitable future rather than the restoration of normative order. The main contribution of the study lies in identifying the figure of the utopian queer queen as a useful critical category for thinking about recent forms of queer centrality in Latin American literature.

Key words:

Nicolás Colfer, *La reina del Paraguay*, Argentine queer literature, heroism, utopia, community, affect, character theory

Марћин М. Колаковски

Сажетак

УТОПИЈСКА КВИР КРАЉИЦА: ХЕРОЈСТВО, ЗАЈЕДНИЦА И СУВЕРЕНИТЕТ У ДЕЛУ *КРАЉИЦА ПАРАГВАЈА* НИКОЛАСА КОЛФЕРА

Овај чланак истражује роман *Краљица Парагваја* Николаса Колфера као књижевну преформулацију дисидентског хероизма у савременом аргентинском квир наративу. Његов примарни циљ је да испита како роман конструише Тетка Лулу као централну фигуру која се не може у потпуности објаснити ни кроз класични модел хероја ни кроз већ познате квир фигуре као што су трагична луда, профани светац, травести матријарх или вођа заједнице. Конкретније, у чланку се предлаже њено читање у складу с концепцијом утопијске квир краљице, фигуре која спаја колективни афект, профану сакрализацију, поправку и недржавни облик суверенитета. Студија прво разматра улогу Књижевног клуба „Педерчићи" као рањене заједнице која производи Лулуину симболичку централност кроз ритуал, нарацију и афективну циркулацију. Уместо да представи хероизам као индивидуалну и самодовољну особину, роман га премешта у колективни процес именовања, одржавања и давања фигури симболичке вредности. Чланак затим испитује трансформацију Лулу из логорског објекта обожавања у фигуру проширеног суверенитета, чија политичка и територијална пројекција превазилази границе националне државе. У том смислу, роман постепено помера квир централност из сфере преживљавања и афективног уточишта ка машти геополитичке реорганизације. Даљи аргумент се тиче амбивалентности овог утопијског обећања: док Лулу отвара хоризонт веће агенције и заједничке будућности, њена фигурација такође ризикује да произведе облике изузетности или симболичког затварања. Методолошки, чланак комбинује наратолошку анализу са квир теоријом, утопијским студијама и размишљањима о хероизму и антихеројству. Ослања се на Дукрота и Тодорова, Пропа, Гонсалеса Ескрибана, Алама Фелисеса, Муњоса, Пресијада, Сецвик и Ахмеда како би се анализирао однос између лика, заједнице, афекта и суверенитета. Овај интердисциплинарни оквир омогућава студији да третира Лулу не само као фиктивни лик, већ као наративну и идеолошку конструкцију обликовану заједничком жељом и политичком маштом. Чланак закључује да роман не само да прилагођава постојећи херојски образац квир контексту, већ предлаже и другачију могућност јунака: ону која је релациона, а не самодовољна, афективна, а не индивидуалистичка, и оријентисана ка настањивој будућности, а не ка обнављању нормативног поретка. Главни допринос студије лежи у идентификовању фигуре утопијске квир краљице као корисне критичке категорије за размишљање о новијим облицима квир централности у латиноамеричкој књижевности.

Кључне речи:

Николас Колфер, *Краљица Парагваја*, аргентинска квир књижевност, хероизам, утопија, заједница, афект, теорија лика

https://doi.org/10.18485/analiff.2026.38.ns_hw.13
656.6:929 Колумбо К.

Cristóbal Colón, héroe o villano

Fernando M. Operé Santillana*
Universidad de Virginia, Departamento de español, italiano y portugués
https://orcid.org/0009-0002-2051-9945

Palabras clave:
Cristóbal Colón,
héroe o villano,
leyenda,
controversia histórica,
monumentos

Resumen

Cristóbal Colón es una figura fundamental en la historia de Occidente, pero cuya biografía y hechos han sido materia de polémica a lo largo de los siglos. El personaje histórico ha pasado de héroe a villano y viceversa. Aunque si su hazaña no fue recuperada hasta el siglo XIX, desde entonces ha sufrido de celebraciones y denostaciones. Desde 1992, en que se celebró el quingentésimo aniversario del descubrimiento, el balance colombino ha sufrido numerosas modificaciones, no todas académicas. Se ha mostrado que, cuando la política penetra en lo intelectual, lo complica y lo corrompe. Desde su muerte, Colón ha sido resucitado en los momentos cuando su aventura ha servido a causas ajenas al viaje y la aventura, es decir, cuando la política lo ha demandado. En el trabajo se demuestra que en las últimas tres décadas la controversia ha regresado con gran fuerza, de tal forma que aquellos monumentos que se alzan para glorificarle han sido defenestrados en un intento de incrustarlo en un debate político ajeno al acontecimiento. Este es el meollo del artículo que invita a futuros investigadores a participar en la discusión o en la reivindicación de los acontecimientos históricos, últimamente interpretados desde una nueva perspectiva. Muchos de los monumentos erigidos han sufrido dilapidaciones y ataques. Entretanto, la controversia alrededor de Colón se extiende a los niveles más básicos: no hay acuerdo sobre el lugar de su nacimiento ni sobre el de su enterramiento. Tampoco hay consenso a la hora de evaluar sus viajes y hazañas. Se concluye que la política y la historiografía participan en un debate interminable, siendo la figura de Cristóbal Colón, héroe o villano, la gran cuestión de la contemporaneidad. *(примљено: 19. марта 2026; прихваћено: 16. јула 2026)*

CC BY SA

* University of Virginia
Spanish, Italian and Portuguese Department
444 New Cabell Hall, Charlottesville
VA 22903, United States
fo@virgnia.edu
www.operesantillana.com

En el año 1992, mientras se celebraba en todo el mundo el quingentésimo aniversario del primer viaje de Cristóbal Colón, empezaron a oírse voces redentoras con una virulencia justificada o ignorante, según se mire. Colón representaba en el ideario indígena y de gran parte de los habitantes del continente americano al villano que inició la sangría que acabó con muchas de las culturas indígenas e inició un gigantesco genocidio. Veintitrés años después, las acciones encaminadas a perpetuar la condena han continuado con irregularidad. El paso del tiempo no ha logrado aproximar los polos y Colón continúa siendo, después de más de quinientos años, una figura discutida, respetada y vilipendiada al mismo tiempo. Este artículo pretende traer a la palestra algunos de los aspectos más controvertidos y contradictorios de la figura de Colón y su legado. ¿Quién fue Cristóbal Colón, un navegante, un conquistador, un iluso soñador, un explorador ambicioso, un hombre de fe siguiendo su destino? No se pretende dar respuesta a estas cuestiones fundamentales. El propósito de este artículo es meditar sobre un tema al que ni la historia ni el futuro parecen haber encontrado una respuesta afirmativa, aunque sí permiten plantear aproximaciones de cierta validez. La figura de Colón es demasiado grande y difusa como para que después de quinientos treinta y cuatro años, un estudioso en los Estados Unidos vaya a cerrar la polémica. Digamos que estas reflexiones puedan servir como un granito de arena a la polémica. Colón y su aventura seguirán siendo Colón y su aventura. El hecho de que sigamos polemizando sirve como muestra de su importancia.

Tan solo hace cinco años, en 2021, en la ciudad de Richmond, la que fuera la capital de la Confederación durante la Guerra Civil Americana, fue decapitada la estatua de bronce de Colón y arrojada a un lago. Recientemente la misma estatua fue restaurada y emplazada en un nuevo hogar: el jardín de la sede de la Asociación Sons of Italy en Blauvelt, en el estado de Nueva York. No corrió mejor suerte la estatua de Colón decapitada en Boston, reparada unos meses después y entregada a la asociación Knights of Columbus. Se exhibe, o se esconde, ahora en el jardín de una iglesia cercana donde acompaña otras imágenes religiosas. En Baltimore, su escultura fue derribada de su pedestal, transportada con toda suerte de fanfarrias y arrojada al mar en el puerto de la ciudad. Desde ese evento, las piezas troceadas han sido recuperadas y con ellas se construye una réplica.

En mi clase de Historia Colonial en la Universidad de Virginia les pregunto a mis estudiantes, todos nacidos en el este de los Estados Unidos, si Colón es un villano o un héroe. Es una pregunta demasiado comprometedora, la suavizo interrogando si le debemos celebrar o censurar, ya que no defenestrar. Sus silencios expresan la complejidad de la pregunta. Celebrar es un verbo demasiado invasivo, la pregunta sería reconocer, recordar, conmemorar. Según un reportaje del Washington Post y el Instituto Tecnológico de Massachusetts (MIT), al menos 40 estatuas de Cristóbal Colón han sido removidas de sus podios desde 2008, casi todas en Estados Unidos. De un total de 180. La polémica se ha convertido en uno de los focos de un conflicto cultural en el que se dirime si Cristóbal Colón fue el bizarro descubridor que se enseñó en muchas escuelas o la fuerza original que inició la devastación

de las culturas originarias americanas durante la colonización europea. El debate inconcluso ha producido la destrucción de múltiples estatuas, efigies e imágenes del marino en diversos países. En la ciudad de México, el 10 de octubre de 2020 se retiró de su base la estatua de Colón del emblemático Paseo de la Reforma. Había estado en dicho paseo desde el siglo XIX. Algo similar ocurrió con una talla del descubridor en la ciudad de Bogotá que se exhibía en el transitado Paseo del Parado de la Paz. Fue vandalizada en junio de 2021. Los grafitis rezaban, «Colón genocida». Durante casi cien años, una esfinge de Colón ocupó un lugar privilegiado detrás de la Casa Rosada en Buenos Aires hasta que, en el año 2013, la entonces presidenta Cristina Fernández de Kirchner decidió retirarla alegando tareas de mantenimiento. La polémica estalló y el caso llegó a los tribunales de justicia. En Caracas el caso tomó un tono teatral cuando partidarios del fallecido presidente Hugo Chávez dramatizaron un tipo de juicio público. El fallo condenó la esfinge a ser desmontada de su peana.

Han trascurrido quinientos veinte años desde su muerte. Se supondría que la polémica sobre el descubridor habría adquirido la templanza que los años imprimen a los acontecimientos. Si no ha sido así, es por lo que Colón representa, no por sus acciones. La importancia del personaje reside en sus consecuencias y, por tanto, está sometida a constante revisionismo en el que juegan principios nacionales, composición humana, revisión histórica, ideologías y un largo etcétera. Mientras unos se dedican a tumbar estatuas y defenestrar monumentos, otros se esfuerzan por establecer datos que relacionen al personaje con su ascendencia.

No fue hasta el siglo XIX que el interés por Colón y, en general por el encuentro de los dos mundos, cobró cierto interés. Fue en 1892, coincidiendo con el cuarto centenario del primer viaje, que el fervor por el descubrimiento cobró gran auge en los Estados Unidos. Fue una fecha clave para la gran mayoría de las naciones americanas. Habían transcurrido únicamente cien años desde la independencia en los Estados Unidos y algo menos del resto de las naciones del continente. El XIX fue un siglo complicado transcurrido entre guerras civiles, que pugnaban por conciliarse con el pasado, estructurar identidades nacionales y reinventar una historia además de definir múltiples aspectos jurídicos, constitucionales y simbólicos.[1] Quiénes somos y de dónde venimos eran las interrogantes fundamentales a las que dar respuesta. Las conclusiones abrirían el camino del futuro. La definición de la ascendencia paterna y materna se destacaba como aspecto ineludible y primordial. Llevar la herencia de un conquistador poderoso no es lo mismo que serlo de un navegante idealista y enloquecido. Ser de origen inglés o irlandés difiere de serlo del Mediterráneo o norafricano.

El cuarto centenario del encuentro se celebró en todas las repúblicas americanas con distinto tono y propósito, pero en general los festejos fueron celebratorios. En EE.UU. se montó la Exposición Universal Colombina. El evento central consistió en una gigantesca feria que definió el descubrimiento como el punto de partida

1 Para información sobre la formación de la sociedad y la identidad de América Latina, véase Hennessy (1978).

del imparable progreso de la nación. Se construyeron múltiples monumentos a la figura de Colón, representándole como abanderado de la civilización occidental. Este aspecto fue clave, pues expresaba los lazos europeístas de la nación americana. En la misma fecha se decretó el 12 de octubre como Columbus Day y día de celebración nacional simbólica. A la par se popularizó el juramento a la bandera en las escuelas. Hoy, este día se celebra en paralelo con el día de las naciones indígenas en un tira y afloja entre tendencias políticas. En México se organizaron también celebraciones, no con tanto fervor, aunque se reconoció su significado con la construcción del monumento a Colón que campeaba hasta fecha reciente en el Paseo de la Reforma. En mayor o menor grado, 1892 se festejó o recordó en las repúblicas americanas como un día de reflexión.

Al llegar el quinto centenario, en 1992, la polémica alcanzó nuevas dimensiones. Las celebraciones tuvieron distinto tono. Se pasó con ligereza de un Colón héroe a un villano. Algo que incentivó la polémica fue una mayor participación de organizaciones y grupos nativos que cuestionaron la narrativa oficial celebratoria y denunciaron aspectos de la colonización, entre ellos, y más importante, el genocidio indígena, la esclavitud y las destrucciones culturales. La extensión de las protestas se extendió a muchos aspectos del colonialismo y sus secuelas, especialmente el reconocimiento histórico de derechos territoriales y autonomía indígena. Las propuestas pasaban por cambiar los términos de celebración a memoria y resistencia. En México, especialmente, se vivieron fuertes movilizaciones, marchas, protestas e invasión de espacios públicos.

Un aspecto positivo se centró en el renovado interés, casi único hasta esa fecha, por los estudios colombinos, las narrativas del descubrimiento muchas de ellas ignoradas y empolvadas, y la publicación de textos críticos, crónicas y otros documentos que aportaban luz sobre un periodo fascinante de la historia del continente. Se hicieron una gran cantidad de publicaciones que requerían trabajo de edición, artículos en revistas especializadas, nuevas versiones y estudios monográficos. Estas publicaciones permitieron indagar sobre unos eventos que habían sido marginados, ignorados o mitificados. Si 1892 representó la apertura de una puerta apenas entreabierta, 1992 la abrió definitivamente, y todavía queda mucho por indagarse y traer a la luz. Hay que destacar que no fue hasta el siglo XIX que surgió un interés concreto por el descubrimiento y, mucho menos, por las narrativas coloniales. Esta anomalía se rompió en parte con la aparición de textos fundamentales. En 1843 el historiador norteamericano William H. Prescott publicó *History of the Conquest of Mexico*, libro basado en la crónica original de Bernal Díaz del Castillo, *Historia verdadera de la Conquista de Nueva España* escrita entre 1568 y 1575, pero cuyo manuscrito quedó inédito hasta casi cien años después. Puede decirse que Prescott popularizó o divulgó en detalle el drama de la toma de Tenochtitlan entre 1519 y 1522. Por un tiempo este manuscrito fue la referencia obligada y libro de cabecera para entender el colapso del mundo azteca. En 1852 Washington Irving publicó *Historia de la vida y viajes de Cristóbal Colón*. Es un texto centrado en lo literario más que en lo ideológico. Su interés reside en presentar

a Colón como un héroe romántico, visionario y valiente, que murió ignorado e incomprendido. El motivo principal que movió a su autor no fue investigar cuestiones polémicas alrededor de la figura del navegante, sino difundir su hazaña como ejemplar, siguiendo el espíritu romántico de la época. Para Irving, Colón fue un personaje en control de su destino que combatió la ceguera medieval y abrió las puertas al Renacimiento. En el libro se destaca la aventura, el heroísmo individual, el destino y el combate contra la adversidad, como corresponde a todo héroe romántico. La obra tuvo en Norteamérica un gran impacto y sirvió para reafirmar el descubrimiento como un acto fundacional, sobre el que ir sentando las piezas para la construcción de la gran Norteamérica. El libro de Irving se centra en la representación más que en los hechos. A partir de él, se fue construyendo un ideario político o nacional que se ha extendido hasta nuestros días, aunque cada vez son más fuertes las voces disidentes.

Desde el siglo XIX, en que se renovó un cierto interés general por el descubrimiento, los países americanos habían mantenido un discurso europeísta. La imagen de Colón como el descubridor de América y símbolo de la vinculación occidental fue aceptada en ambos continentes. Se le asoció al progreso, la religión del siglo, la ciencia y la prestigiosa cultura europea. El 12 de octubre fue declarado el Día de la Raza. La hazaña colombina apareció en libros escolares y se erigieron monumentos en múltiples lugares. A partir de mediados del siglo XIX asomaron las primeras voces críticas, aunque todavía separando al personaje de las tramas de la conquista y colonización. Si bien Colón solo llegó a las islas del Caribe y parte de Mesoamérica, sus viajes abrieron las puertas a la conquista y el sometimiento. Para finales del siglo XX e inicio del XXI, la evaluación se inclinaba a entender a Colón como un símbolo, aunque marginal, de la conquista y la explotación indígena. En México, hoy se le estudia como un hito en la formación del estado: ni figura central ni marginal, un navegante importante desde el punto de vista histórico, pero no digno de celebración, cuando más, de recordatorio. En México se ha eliminado hace tiemplo cualquier aproximación europeísta. Lo que se conmemora del 12 de octubre o el 8 de noviembre de 1519 es la vitalidad de las civilizaciones prehispánicas, junto a una lectura muy crítica de todo el proceso colonizador. Tanto el anterior presidente mexicano, Andrés Manuel López Obrador, como la actual presidenta, Claudia Sheinbaum Pardo, exigieron formalmente del gobierno de España y de su rey Felipe VI una declaración de disculpas a los pueblos originarios por los abusos cometidos en territorio mexicano durante la conquista por las huestes invasoras a Tenochtitlán en 1519. Una actitud de este tipo no facilita la comprensión de los hechos históricos, es más, los deforma. La llegada, hace 500 años, de Colón a las Antillas y los españoles a las tierras mexicanas no puede juzgarse a la luz de consideraciones contemporáneas.

Pero ¿quién era Colón? Las muchas investigaciones a la búsqueda del personaje siguen sin coincidir en aspectos fundamentales, emancipados de carga política. Es significativo el hecho de que existen muchos, y digo muchos retratos de su persona, y ninguno lo representa. Son copias inventadas y producidas después de su muerte,

es decir representaciones póstumas realizadas décadas tras su sepelio. Se considera que hay varias docenas de pinturas y grabados, y numerosas estatuas sin semejanza con el original. Los considerados retratos canónicos suman unos treinta. Por otra parte, no está muy claro cuál es el más fiel, considerando la carencia de parecido entre ellos. El retrato atribuido a Sebastiano del Piombo de 1519 se consideró durante un tiempo la imagen más legítima del navegante. Hoy día se sabe que corresponde a un noble italiano sin relación con Colón. Puede decirse que la mayoría de los retratos existentes son imaginados en distintas épocas, bien con anterioridad al siglo XIX, en el cuarto centenario de 1892 o en fechas posteriores. Este dato es enormemente significativo. ¿Cómo es posible que de un personaje de su talla histórica no se conserven más detalles de su fisonomía o una representación fidedigna? Y es aquí de donde parte el enigma, la controversia y la polémica en torno a Colón.

Contrariamente a lo que pudiera parecer, no fue hasta mucho después de su muerte y mientras las naciones europeas se establecían en el territorio americano, cuando empezó a hablarse de Colón. Y no por falta de datos. De Colón se conservan numerosas cartas, fragmentos de cartas, memoriales, instrucciones, y diarios manuscritos (*Textos y documentos completos*). Sin duda, en este, como en otros muchos aspectos de la vida del Colón y el descubrimiento, la controversia ha acompañado a la hazaña. Al margen del personaje, la llegada de Cristóbal Colón a las Antillas, llamado descubrimiento de América por los europeos, es el acontecimiento más significativo en la historia de Occidente. No creo que ningún otro evento haya impactado en el devenir de ambos continentes como el que tuvo lugar en octubre de 1492.[2] La única excepción sería el advenimiento del cristianismo. Desde esa fecha, finales del siglo XV, Occidente no volvió a ser lo mismo. Lidiar con el otro y la otredad forzaron una serie de actitudes y reflexiones fundamentales en las sociedades europeas y los pueblos americanos que les fueron transformando paulatinamente. El intercambio subsiguiente a todos los niveles, ideológicos, intelectuales, materiales, religiosos etc., forzaron a encontrar nuevas soluciones a problemas inexistentes hasta entonces. A los nuevos retos hubo de darse respuesta. Obviamente, los desencuentros fueron muchos y no pueden soslayarse. Occidente inició una nueva etapa imprevista y fascinante, se entraba en la modernidad. Lo que el Renacimiento inició, se continuó en la época de los grandes viajes.

Es cierto que no hay consenso en la estimación de Colón como navegante, aventurero, o descubridor, aunque no se pueda negar el poder transformador del acontecimiento. Para empezar, son muchas las reclamaciones sobre su nacimiento. Son muchas las ciudades, regiones y naciones que se lo disputan. En Córcega, en el puerto de Calvo hay una placa que reza «Maison Natale de Christophe Colomb» (Restall, 2025: 143). En este apartado de pretendida natalidad se incluye un Colón inglés, suizo, francés, griego, español, portugués, catalán, valenciano y gallego. Según Mathhew Restal «Growing steadily over the centuries, their number approaches

2 Sobre las transformaciones decisivas que tuvieron lugar en distintas partes del mundo en torno a 1492, véase Fernández-Armesto (2011), y sobre la transformación de la imagen europea del mundo durante la Edad Media y, especialmente, durante la Era de los Descubrimientos, véase Lester (2009).

thirty (a dozen cities in Italy, and more than twenty in other countries)» (Restall, 2025: 144). Algunas de las reclamaciones están basadas en datos superfluos, pero otras se justifican a partir de documentos escriturarios o sus propios escritos. Colón es nuestro, repiten estas proclamas. ¿Adueñarse de quién, de un villano genocida? Quizás las apropiaciones tienen un propósito turístico, viajar a la tumba del navegante. Tampoco parece haber acuerdos sobre el lugar donde residen sus restos. Como en otros aspectos de su vida y obra, los restos de Colón no escapan a la controversia. Una cronología relativamente aceptada, indica que Colón murió en Valladolid en 1506. Su cadáver fue trasladado a Sevilla. De allí, años más tarde, viajó a Santo Domingo y posteriormente a La Habana, para regresar en 1898 a Sevilla. La versión más aceptada es que sus restos descansan en la Catedral de esta ciudad andaluza en un monumento funerario. Otra versión es que murió en República Dominicana, donde se levantó el primer palacio, y allí permanece. Al margen de otros aspectos de menor monta, estas reclamaciones tienen que ver en un principio con disputas familiares que persisten a un nivel local y regional. Los nacionalismos del siglo XIX, con sus necesidades patrióticas, sirvieron para incentivar ciertas reivindicaciones.

Los desacuerdos sobre su origen y lugar de nacimiento han sido estudiados desde la perspectiva del lenguaje. La mayoría de los documentos de primera persona fueron escritos en castellano. Es cierto que algunos de los textos colombinos originales han llegado a través de la labor editora de fray Bartolomé de las Casas, quien los mutiló y añadió impregnándoles de un propósito que quizás no tenía el original. Pero aparte de este aspecto conceptual, hay que señalar el del estilo y las influencias idiomáticas. Según Juan Gil, en su estudio lingüístico de los escritos colombinos:

> el gran navegante no se expresa de manera correcta en ningún idioma. En su castellano se encuentran portuguesismos claros...A su vez, cuando escribe en italiano no deja de incurrir en groseras faltas que revelan que no era este el idioma en que el redactaba normalmente. Y aún hay que contar sin duda con algún que otro catalanismo (Gil, 2003: 31).

Estas dificultades pueden explicarse por el hecho de que Colón fue un navegante que paraba en muchos puertos, que vivió en varios países, en todo caso Portugal, donde permaneció por cinco años, y que estaba acostumbrado a comunicarse en varias lenguas sin expresarse bien en ninguna.

Al igual que con su nacimiento, sus escritos dieron pie a interpretaciones sobre su educación en Italia, Mallorca o España. Los estudios lingüísticos de Juan Gil señalan la presencia de un castellano escrito aportuguesado o, como indica más adelante, un «hibridismo lingüístico» (Gil, 2003: 32). Esta opinión fue compartida con anterioridad en un estudio de Ramón Menéndez Pidal titulado *La lengua de Cristóbal Colón*.

Solamente una hazaña tan única y relevante justifica que se hayan construido montañas de versiones distorsionadas sobre su cuna, vida y muerte. Colón fue

víctima de su propio descubrimiento; en realidad, nunca tuvo noción de su impacto, y se fue de este mundo con un sentimiento de derrota. Quinientos treinta y cuatro años después discutimos la autenticidad de sus escritos. Se debate incluso si fue el primero en llegar al continente.

Una de las leyendas o cuentos más divulgados fue la que hace mención que Colón había recibido información directa de un navegante desconocido que había llegado a las Antillas en fecha anterior, y a cuyo regreso se entrevistó con Colón y le informó de su hallazgo antes de morir. La leyenda o cuento fue recogido por Bartolomé de las Casas y más tarde por el cronista e historiador oficial de las Indias Gonzalo Fernández de Oviedo, quien se hace eco de ella en su *Historia General y Natural de las Indias.* En esta versión, un piloto de una carabela, portando mercancías a Inglaterra, había sido desplazado por una tormenta tan violenta que le empujó al otro lado del océano. Allí desembarcó con su tripulación con tiempo para observar su geografía y sus habitantes. Durante la travesía de regreso, todos los miembros de la tripulación fueron muriendo de hambre, excepto el afortunado o desafortunado marino que tuvo suficiente vida para relatar su aventura a su amigo Colón. Este la silenció, al tiempo que incrementó su entusiasmo para intentar la travesía él mismo. Al final de su relato Fernández de Oviedo escribe que, aunque esta leyenda es creída por muchos, él la considera falsa.

La controversia en torno al descubridor tras 534 años ha penetrado en todos los ámbitos personales: su religiosidad, sus apetitos y comportamiento sexuales, su violencia conquistadora y ambición, entre otros.

Sabemos que se casó una sola vez, con Filipa Moniz en 1479, en Portugal. Con ella tuvo un hijo, Diego Colón. Para 1488 nació su segundo hijo, Hernando, habido con Beatriz Enríquez de Arana, con la que no estuvo casado. Su padre, Bartolomé Perestrelo, aparentemente poseía una sorprendente colección de mapas, manuscritos y manuales de navegación que le pudieron ayudar. Lo cierto es que Colón regresó a España después de esta larga estancia en Lisboa sin esposa, y ya no volvió a comprometerse en matrimonio. Si no fue un esposo fiel o dedicado, sí lo fue como padre y persona familiar. Con el tiempo incorporó a muchos miembros de la familia en sus viajes y les proporcionó cargos. Una murmuración que rondó en muchas tertulias y salones fue su supuesto romance con la reina Isabel (Restall, 2025: 126). Esta es una leyenda sin ninguna base documental alimentada por rumores maliciosos, quizás basada en el hecho que ambos se habían entrevistado varias veces y que, desde el principio, Isabel prestó su apoyo a la empresa americana. A lo largo del tiempo se crearon muchas especulaciones sobre su sexualidad, sin base y, en general, absurdas, aparecidas en comentarios y trabajos de ficción.

De las muchas novelas contemporáneas centradas en Colón, Abel Possé en *Los perros del paraíso* (1983) relata en tonos surrealistas escenas de coitos cósmicos entre Colón y la reina. Colón no sale muy bien parado en otras novelas contemporáneas. Alejo Carpentier, en *El arpa y la sombra* (1979), desmonta cualquier intento de santificarlo. Augusto Roa Bastos, en *Vigilia del almirante* (1992), delinea un Colón viejo, obsesionado con su legado, y con un profundo sentido de culpabilidad. La

ambición y la humanidad se desprende de la novela de Salvador de Madariaga, *Vida del muy magnífico señor don Cristóbal Colón* (1940).

La religiosidad de Colón ha sido otro de los temas relevantes discutidos en torno a su persona. Colón hizo mención en sus numerosos documentos al papel mesiánico de su viaje y hallazgo. El siglo XIX recogió ese aspecto y fue propicio en exclamaciones de nacionalismo religioso incentivados por gobiernos y autoridades eclesiásticas. Tanto en los EE.UU. como en Italia y el Vaticano, Colón fue sujeto de una versión providencialista que abrió el camino a su divulgación evangélica. Se inició incluso una campaña para su beatificación. Es difícil pensar que Colón estuviese al margen de una labor evangelizadora. La época lo requería y Colón era muy consciente de la necesidad de preservar el apoyo de los padres de la iglesia. En el convento de la Rábida maduró su empresa y, a lo largo de los siglos, sin el apoyo de los Reyes Católicos, la aventura se presentaba como improbable. Sus comentarios sobre la disponibilidad de los nativos a aceptar la religión católica abundan. Pero, probablemente fue Bartolomé de las Casas quien realizó la labor más específica para elevar a Colón al nivel del elegido divino. El *Diario* de Colón es posiblemente el documento más significativo que tenemos del primer viaje de 1492.[3] Del original se crearon dos copias. La que conservamos está profundamente editada por el fraile dominicano. Está narrada en dos personas verbales: la primera del singular pertenece al texto original del almirante, mientras que la segunda versión está redactada en tercera persona del singular. La Casas puso palabras en boca del almirante sin que podamos deducir su autenticad. A través del trabajo de edición que cubrió cerca de las tres cuartas partes del *Diario*, las Casas intentó acomodarlo a una visión cristiana, una personalidad profunda y directamente animada por su fe, y consciente de su papel mediador. En su cuarto viaje Colón portaba el *Libro de Profecías*. Las versiones sobre su adscripción religiosa hacen también mención a la posibilidad de un Colón judío. Esta aserción aparece numerosas veces y en distintos autores. Es Salvador de Madariaga quien, en su deseo de hacerlo nacer en España, afirma que «the Colombo family were Spanish Jews settled in Genoa» (Restall, 2005: 176). Diversas otras citas de este orden surgieron en los Estados Unidos en el renacimiento colombino del siglo XIX. La noción podría ser cierta considerando el largo proceso de conversión experimentado en las fechas del reinado de los Reyes Católicos, quienes presionaron para la conversión de hebreos y musulmanes cristianizando la península y proyectándose en el Nuevo Mundo. Las sospechas de un ferviente catolicismo proveniente de la conversión parecen seguir un patrón establecido. Durante muchos años anteriores al fin del siglo XV, una gran cantidad de familias genovesas se trasladaron a Castilla, hispanizaron sus nombres y penetraron lentamente en su tejido político y comercial. En los años del gran bullicio comercial de Sevilla un alto número de familias nobles eran genoveses hispanizados.

No cabe, pues, ninguna duda, a pesar de la controversia histórica, que Cristóbal Colón nació en la ciudad de Génova en 1451 y murió en Valladolid el 20 de mayo de

3 Sobre la dimensión histórica y fabulosa del relato del primer viaje de Colón, véase De Cesare (1987).

1506. Desde el siglo XIII, Génova se había convertido en uno de los puertos con mayor actividad marítima del Mediterráneo. Si había otra ciudad con la que competía, era Venecia. Ambas rivalizaban por el control comercial en ese mar cerrado y maternal. Desde los primeros impulsos del Renacimiento italiano, las ciudades puerto se fueron posicionando y formando colonias mediterráneo-atlánticas con el fin de expandirse más allá de las rutas hacia el este, que habían sido las tradicionales. En esa energía marítima se produjo el caldo de cultivo que inspiraría a comerciantes, navegantes, y aventureros a buscar suerte más allá de los mares.

Es posible que hubiera otros Colón potenciales, los cientos de marineros y navegantes que cruzaron las Puertas de Hércules en el siglo XV. Muchos descendieron por las costas de África o surcaron la mar, ese mar supuestamente tenebroso de las leyendas medievales hasta tocar a las Azores, Madeira y otras islas. Allí llegó este humilde pero persistente marino, de una gran inteligencia, aunque de elemental educación. Contaba con muchas horas de navegación en el Mediterráneo, Portugal y España. En el Atlántico navegó por toda la costa africana hasta la Guinea portuguesa. En el mar del Norte, llegó a Inglaterra, Irlanda, y posiblemente Islandia, tema discutido, aunque Colón lo menciona en sus escritos. Estos viajes no solo lo familiarizaron con la navegación oceánica sino, más importante, le dieron un conocimiento directo de las corrientes atlánticas y sus vientos.

¿Héroe y villano? ¿Conquistador o explorador? ¿Devoto fiel o psicópata perverso? Cuando menos, fue el primer navegante que llegó a las Antillas, las exploró, regresó una y otra vez, fue acusado de abusos y llevado en cadenas a la península. Inauguró un siglo de viajes que no cesaron y abrió el mundo a las tierras de las Américas. Pienso que fue víctima de su ambición y así lo expresa en la Carta de Jamaica, en su Cuarto Viaje, cuando náufrago e impotente, reflexiona sobre su vida:

> Yo vine a servir de veinte y ocho años, y agora no tengo cabello en mi persona que non sea cano y el cuerpo enfermo para siempre, y gastado cuanto me quedó de habuelos y me fue tomado e hundido.... En el temporal al cabo de (veinte años de servicio) que he servido con tantos trabajos y peligros, no tengo oy en Castilla una teja y, si quiero comer y dormir, no tengo adónde salvo mesón o en taberna, y las más de las veces falta por pagar el escote, ni he malbaratado las mercedes. En el espiritual e parado aquí en las Indias de la forma qu'está dicho, aislado en estas peñas, enfermo, aguardando cada día la muerte y cercado de un cuento de salvajes, llenos de crueldad y sin misericordia y enemigos nuestros...y tan apartado de los santos sacramentos de la santa Iglesia que se olvidará d'esta ánima si se aparta acá del cuerpo (Colón, 2003: 501–502).

Un personaje de la estatura de Colón y con la dimensión histórica de su viaje, escapa al racionalismo del presente. Su viaje y sus acciones superan análisis objetivo y desapasionado. Ni fue el iniciador de un genocidio, ni el instigador del sistema represivo colonial. Las repercusiones del encuentro desdibujan al personaje. No deja de ser sino una gota en el mar que atravesó. No obstante, y como curiosidad

de las corrientes de opinión a través de los siglos, seguimos preguntándonos qué ha pasado con los monumentos al descubridor en los países que se crearon como resultado de su viaje. Contestar esa pregunta es lo que he intentado con poco éxito. Colón es escurridizo, atractivo y monumental, aunque se sigan destruyendo sus monumentos.

Bibliografía

Colón, C. (2003). *Textos y documentos completos. Nuevas cartas* (C. Varela y J. Gil, Eds.). Madrid: Alianza Editorial.

De Cesare, G. B. (1987). El relato fabuloso del primer viaje de Cristóbal Colón. En G. B. De Cesare (Ed.), *Cronache Iberiche di Viaggio e di Scoperta. Tra Storia e Letteratura* (pp. 11–26). Napoli: Instituto Universitario Orientale.

Fernández-Armesto, F. (2011). *1492: El nacimiento de la modernidad*. Barcelona: Debolsillo.

Gil, J. (2003). Introducción. En C. Varela, J. Gil (Eds.), *Textos y documentos completos. Nuevas cartas* (pp. 21–112). Madrid: Alianza Editorial.

Hennessy, A. (1978). *The Frontier in Latin American History*. London: Edward Arnold.

Lester, T. (2009). *The Fourth Part of The World*. New York: Free Press.

Restall, M. (2025). *The Nine Lives of Christopher Columbus.* New York: W.W. Norton company.

Fernando M. Operé Santillana

Summary

CHRISTOPHER COLUMBUS, HERO OR VILLAIN

This article reexamines the historical image of Christopher Columbus through a chronological overview of various eras, as well as relevant historical sources, bringing these materials together in a synthetic analysis. Columbus has been a pivotal figure in Western history, but his biography and actions have been the subject of controversy throughout the centuries. His image has shifted from that of a hero to that of a villain, and vice versa. While his feat was not reclaimed until the 19th century, he has since been subject to both celebration and denigration. Since 1992, when the fifth-hundredth anniversary of the discovery was commemorated, the interpretations of Columbus has undergone numerous changes, not all of them academic. It has been shown that when politics permeates intellectual discourse, it complicates and corrupts it. Since his death, Columbus has been revived whenever his adventure served causes unrelated to the voyage and the adventure itself – that is, when politics demanded it. This work demonstrates that in the last three decades, the controversy has returned with great

force, to the point that monuments erected to glorify him have been demolished in an attempt to embed him in a political debate unrelated to the event. This is the crux of the article, which invites future researchers to participate in the discussion or the reinterpretation of historical events, recently viewed from a new perspective. Many of the monuments erected have suffered desecration and attacks. Meanwhile, the controversy surrounding Columbus extends to the most basic levels. There is no agreement on his birthplace or burial site, nor on how to evaluate his voyages and exploits. A figure of Columbus, with the historical significance of his voyage, defies the rationalism of the present. His journey and actions transcend objective and dispassionate analysis. He was neither the instigator of genocide nor the architect of the repressive colonial system. The article concludes that politics and historiography are engaged in an endless debate, while the figure of Christopher Columbus – as either hero or villain – remains a major subject of debate.

Key words:
Christopher Columbus, hero or villain, legend, historical controversy, monuments

Фернандо М. Опере Сантиљана

Сажетак

КРИСТИФОР КОЛУМБО, ХЕРОЈ ИЛИ ЗЛОЧИНАЦ

Овај чланак преиспитује историјску слику Кристифора Колумба кроз хронолошки преглед различитих епоха, као и релевантних историјских извора, који су обједињени и синтетички представљени. Колумбо је био кључна личност у историји Запада, али његова биографија и дела су били предмет контроверзи кроз векове. Доживљај Колумба као историјске фигуре мењао се од хероја до зликовца и обрнуто. Иако му његов подвиг све до XIX века није био приписиван, од тада је предмет и слављења и омаловажавања. Од 1992. године, када је обележена петстота годишњица открића, вредновање личности Колумба је претрпело бројне модификације, чак и изван академских кругова. Показало се да, када политика прожима интелектуални дискурс, она га компликује и квари. Од тренутка смрти, Колумбо је васкрсаван кад год је његова авантура служила циљевима који нису повезани с путовањем и самом авантуром – то јест, када је политика то захтевала. Овај рад показује да се у последње три деценије контроверза вратила на велика врата, до те мере да су споменици подигнути у његову част рушени у покушају да га увуку у политичку дебату која није повезана с конкретним догађајима. Ово је суштина чланка, који позива будуће истраживаче да учествују у дискусији или реинтерпретацији историјских догађаја који су недавно сагледани из нове перспективе. Многи од подигнутих споменика претрпели су скрнављење и нападе. У међувремену, контроверза око Колумба протегла се на најосновније нивое. Не постоји сагласност о његовом родном месту

или месту сахране, нити постоји о томе како проценити његова путовања и подухвате. Колумбо историјским значајем свог путовања пркоси рационализму садашњости, а његово путовање и поступци превазилазе објективну и непристрасну анализу. Он није био ни подстрекач геноцида нити архитекта репресивног колонијалног система. Чланак закључује да су политика и историографија укључене у бескрајну дебату, при чему фигура Кристофера Колумба – хероја или зликовца – остаје велико питање нашег времена.

Кључне речи:

Кристифор Колумбо, херој или злочинац, легенда, историјска контроверза, споменици

https://doi.org/10.18485/analiff.2026.38.ns_hw.14
342.82-055.2(460)"1931" 305:929 Кампоамор К.

Una voz sola contra todos: feminismo, ciudadanía y heroísmo político en Clara Campoamor

Izabela J. Beljić*
Universidad de Belgrado, Facultad de Filología, Departamento de Estudios Ibéricos
https://orcid.org/0009-0003-9797-7589

Palabras clave:
Clara Campoamor, feminismo, ciudadanía, sufragio femenino, republicanismo, heroísmo político.

Resumen

El artículo analiza la figura y el pensamiento de Clara Campoamor desde la perspectiva del feminismo, la ciudadanía y el heroísmo político. A partir de una revisión de sus escritos jurídicos y feministas, sus intervenciones parlamentarias y su participación en el proceso constituyente de 1931, se examina su contribución a la ampliación de los derechos políticos de las mujeres y a la construcción de una concepción democrática e inclusiva de la ciudadanía. Entre los temas abordados figura el debate sobre el sufragio femenino en las Cortes Constituyentes, donde Campoamor defendió el reconocimiento de los derechos políticos de las mujeres frente a una firme oposición de distintas fuerzas políticas, incluidos amplios sectores de la izquierda republicana. También se examinan sus planteamientos sobre la igualdad jurídica, el matrimonio, el divorcio y la emancipación femenina, así como su concepción del feminismo como una aspiración a la libertad, la justicia y la plena participación de las mujeres en la vida pública. Se sostiene que la trayectoria de Campoamor constituye una expresión singular de heroísmo político y ético. En este sentido, el artículo propone una reinterpretación de su legado feminista, político y jurídico, destacando no solo su contribución a la consolidación de la ciudadanía democrática en España, sino también la dimensión ética de una actuación pública marcada por la coherencia entre pensamiento, palabra y acción. *(примљено: 2. јуна 2026; прихваћено: 23. јуна 2026)*

CC BY SA

* Filološki fakultet
Katedra za iberijske studije
Studentski trg 3
11000 Beograd, Srbija
izabela@fil.bg.ac.rs

1. Introducción

La trayectoria política de Clara Campoamor debe entenderse dentro de un marco histórico que se caracteriza por la exclusión sistemática de las mujeres de la ciudadanía política en España. Como indica Nash (1995: 243–244), desde la Ilustración los derechos políticos se pensaron tomando al hombre como modelo universal de ciudadano, mientras que las mujeres quedaron fuera de la representación política y de la decisión pública. El sistema liberal se basaba en la figura del ciudadano varón y propietario, a diferencia de las mujeres, que ocupaban un lugar secundario tanto en la vida política como en la ley: subordinadas a los hombres y sin autonomía de actuación (Nash, 1995: 244).

Hasta las reformas de la Segunda República, la legislación española consolidó un modelo de dependencia y desigualdad femenina. Las mujeres carecían de capacidad jurídica propia y permanecían sometidas a la autoridad del padre o del marido. Sus derechos para administrar bienes, trabajar o disponer de su salario estaban sumamente limitados. De este modo, la exclusión política de las mujeres no fue un hecho aislado, sino una parte fundamental del paradigma liberal-patriarcal español.

En este contexto apareció la figura de Clara Campoamor. Su lucha por el sufragio femenino durante los debates constitucionales de 1931 supuso una ruptura radical con la tradición política dominante. Campoamor no solo cuestionó la exclusión jurídica de las mujeres, sino también la idea de ciudadanía sobre la que se apoyaba el sistema político español. Así, convirtió la lucha por el voto femenino en una defensa del reconocimiento pleno de las mujeres como actores políticos independientes.

Desde una perspectiva teórica posterior, Young (1989) señaló que la supuesta universalidad de la ciudadanía moderna se construyó sobre una norma implícitamente masculina. Young cuestiona precisamente esa falsa neutralidad y propone el concepto de *ciudadanía diferenciada*. Según esta noción, la igualdad democrática no significa borrar las diferencias sociales, sino reconocerlas políticamente para garantizar la participación de los grupos históricamente excluidos. La autora cuestiona la supuesta universalidad de la ciudadanía moderna, construida históricamente sobre un modelo homogéneo y masculino de sujeto político (Young, 1989: 252). En este sentido, «la universalidad del espacio público depende [...] de la exclusión de las mujeres»[1] (Young, 1989: 254), puesto que la aparente igualdad del espacio público liberal solo pudo sostenerse mediante la exclusión de quienes no encajaban en ese ideal de ciudadanía.

2. Formación jurídica y primeros compromisos políticos

Desde el inicio de su actividad intelectual y política, Clara Campoamor dedicó gran parte de su trabajo a la defensa de la justicia social y de los grupos más vulnerables, especialmente las mujeres, los niños y las personas pobres. Su feminismo se centraba en una idea más amplia de ciudadanía, basada en la autonomía, la participación pública y la igualdad entre hombres y mujeres ante

1 «The generality of the public thus depends on excluding women [...]».

la ley. Para Campoamor, las mujeres debían convertirse en ciudadanas plenas, conscientes de sus derechos y responsabilidades, y capaces de intervenir en la vida pública.

Antes de dedicarse plenamente a la política y al derecho, Campoamor colaboró con varios periódicos, como *La Tribuna*, *Nuevo Heraldo*, *El Sol* y *El Tiempo* (Gómez Sánchez, 2021: 19–20). Esta conexión con el mundo periodístico y cultural del Madrid de comienzos del siglo XX permitió a Clara Campoamor desarrollar un interés genuino por las cuestiones sociales y políticas. Además, entró en contacto con políticos y destacadas feministas de la época, como Carmen de Burgos y María Lejárraga, cuyas voces tenían ya una presencia importante en la defensa pública de los derechos de las mujeres (Ruiz Franco, 2023: 4). En esos años frecuentó los círculos intelectuales de Madrid y en 1916 ingresó en el Ateneo de Madrid, donde se relacionó con ambientes republicanos, reformistas y feministas.

A pesar de las dificultades económicas que marcaron su juventud, Campoamor continuó su formación académica. Se licenció en Derecho en la Universidad Central de Madrid en 1924, cuando tenía treinta y seis años. Poco después ingresó en el Colegio de Abogados de Madrid, convirtiéndose en una de las primeras mujeres españolas en ejercer la abogacía. En su trabajo jurídico se centró en cuestiones relacionadas con la capacidad legal de las mujeres, el reconocimiento de la paternidad y la protección infantil. Asimismo, defendió activamente la Ley del Divorcio aprobada en 1932, una reforma importante de la Segunda República, que introdujo por primera vez en España la disolución legal del matrimonio.

Además de ser una ferviente feminista, también era una republicana convencida por distintas razones: consideraba que el sistema republicano proporcionaría a la mujer grandes avances y puestos importantes (Gil Ibáñez, 2021: 215). Desde mediados de la década de 1920, Clara Campoamor comenzó a colaborar con distintas organizaciones y partidos republicanos, entre ellos la Agrupación Liberal Socialista y Acción Republicana.

Su pensamiento político se basaba en un republicanismo liberal, democrático y laico, y sus firmes convicciones republicanas la llevaron a rechazar cualquier vinculación simbólica con la monarquía de Alfonso XIII (Ruiz Franco, 2023: 5).[2] Campoamor concebía la República como el motor de la modernización española y como un proyecto político capaz de abrir «anchas las ventanas al porvenir» (Campoamor, 2018: 262), impulsando el progreso social y democrático de España. En sus textos autobiográficos, Campoamor criticó duramente las contradicciones de un republicanismo que defendía la libertad en el espacio público mientras mantenía la subordinación de las mujeres en la vida privada:

2 Su firme compromiso republicano marcó muchas de sus decisiones personales y profesionales. Campoamor rechazó cargos y reconocimientos vinculados con instituciones monárquicas o la dictadura de Primo de Rivera. Al mismo tiempo, su prestigio profesional continuó creciendo: fue la primera mujer abogada en intervenir ante el Tribunal Supremo y participó activamente en distintos organismos jurídicos nacionales e internacionales. Además, asumió la defensa de varios implicados en el levantamiento militar republicano de Jaca de 1930, entre ellos su hermano Ignacio, reafirmando así su adhesión a la causa republicana (Ruiz Franco, 2023: 5).

> Una república con demócratas verbalistas y mujeres apagadas en el hogar, de laicos de merendero en viernes santo y esposas con freno religioso; de amor libre masculino, con mujeres despreciadas y niños abandonados; de ángeles legítimos del hogar y de padres ilegítimos fuera de él, amparados por la inexistencia de la investigación de la paternidad... Una República así no me interesaba sino para trabajarla, combatirla y transformarla (Campoamor, 2018: 262).

El compromiso feminista de Campoamor también estuvo presente en asociaciones sociales. Participó en la Sociedad Abolicionista Española, que en aquel momento luchaba contra la prostitución y la trata de personas (Pujol-Soliano, 2018: 11), mientras que desde la institución de Beneficencia y Asistencia Social trabajó en proyectos de ayuda para personas ciegas y en la creación de pensiones destinadas a este colectivo (Vilches, 2015–2016: s. n.).

Como diputada de las Cortes republicanas, Clara Campoamor participó en la Comisión encargada de redactar el proyecto de la Constitución de 1931. Fue la única mujer integrante de aquella comisión y, gracias a su perseverancia, logró influir en varios artículos relacionados con el sufragio femenino, el divorcio, los derechos de la infancia, la investigación de la paternidad y la abolición de la pena de muerte (Ruiz Franco, 2023: 6).[3] Para Campoamor, la nueva Constitución debía garantizar una ciudadanía sin restricciones, fundada en la igualdad jurídica y política entre hombres y mujeres (Nash, 1995: 249). Defendió la revisión de las leyes discriminatorias en el ámbito privado —especialmente en cuestiones relacionadas con el matrimonio, la familia y el divorcio—, considerando que la democracia republicana no podía consolidarse mientras persistieran formas legales de desigualdad femenina (Nash, 1995: 257).

En noviembre de 1931 fundó la Unión Republicana Femenina (URF), una organización orientada a preparar a las mujeres para el ejercicio de sus nuevos derechos políticos mediante conferencias, formación cívica y actividades culturales. En este sentido se puede argumentar que, para Campoamor, el voto femenino no era un objetivo aislado, sino parte de una transformación social más profunda: la incorporación efectiva de las mujeres a la ciudadanía igualitaria y democrática.

3. Clara Campoamor ante las Cortes de 1931: «Nadie como yo sirve en estos momentos a la República española»[4]

El discurso parlamentario de Clara Campoamor del 1 de octubre de 1931 fue uno de los momentos fundamentales en la historia política y feminista de España. La discusión sobre el artículo 36 de la Constitución, que se refería al derecho al voto de las mujeres, mostró tanto las tensiones ideológico-políticas de la República como las contradicciones de muchos sectores de izquierda que apoyaban la igualdad, pero no aceptaban enteramente la participación política de las mujeres.

---

3 En apenas veinte días la Comisión constitucional presentó a las Cortes el proyecto constitucional, que debía sentar las bases democráticas de la Segunda República (Campoamor, 2018: 48).

4 Clara Campoamor, intervención en las Cortes Constituyentes del 1 de octubre de 1931 (Campoamor, 2022: 214).

Aunque Campoamor formaba parte del Partido Republicano Radical, defendió el sufragio femenino en una situación de profundo aislamiento político. A los partidos conservadores se unieron numerosos diputados republicanos y socialistas que razonaban que las mujeres —políticamente inmaduras e influidas por la Iglesia—, favorecerían a la derecha. Incluso las diputadas feministas Victoria Kent, del Partido Republicano Radical Socialista, y Margarita Nelken, del Partido Socialista Obrero Español, se opusieron al sufragio femenino. Ambas sostenían que todavía no era el momento de conceder el voto a las mujeres españolas y, a diferencia de Clara Campoamor, subordinaron sus principios a sus intereses políticos (Sáez Arjona, 2025: 257). El conflicto mostró una paradoja central de la cultura política republicana: la defensa abstracta de la igualdad convivía con la exclusión efectiva de las mujeres de la ciudadanía plena.

Frente a estas ideas, Campoamor defendió el sufragio femenino apelando a razones morales y democráticas: «Es un problema de ética, de pura ética reconocer a la mujer, ser humano, todos sus derechos [...]» (Campoamor, 2022: 212). Asimismo, rechazó la imagen de la mujer como sujeto políticamente incapaz y recurrió a datos concretos para desmontar los argumentos contrarios al voto femenino. Evocó la participación activa de las mujeres en la vida social española, sobre todo en las protestas contra las guerras coloniales y el militarismo. Además, recurrió a estadísticas sobre alfabetización para demostrar que el analfabetismo femenino había disminuido de forma importante entre 1860 y 1910, mientras que el masculino había aumentado (Campoamor, 2022: 212). Para Campoamor, esos datos mostraban no solo los esfuerzos de las mujeres por educarse, sino también una realidad social que ya existía.

Uno de los puntos más destacados de su discurso fue la crítica de un sistema político construido exclusivamente por hombres. En una de las frases más conocidas del discurso afirmó: «[...] tenéis el derecho que os ha dado la ley, la ley que hicisteis vosotros; pero no tenéis el derecho natural fundamental que se basa en el respeto a todo ser humano [...]» (Campoamor, 2022: 212), denunciando así que la exclusión política de las mujeres no era solo un problema político o electoral, sino una cuestión moral y democrática.

El discurso combinó argumentación racional y apelación emocional. Campoamor insistió en que la República debía integrar a las mujeres en la vida política para construir una democracia verdadera. Uno de los momentos más simbólicos de su intervención fue cuando declaró que ponía «la cabeza y el corazón en el platillo de la balanza» (Campoamor, 2022: 214), expresando con esta imagen que la lucha por el sufragio femenino debía basarse en la justicia y no en beneficio político momentáneo.

Hacia el final de su intervención, Campoamor dirigió a los diputados un valiente y lúcido llamamiento político: «Yo, señores diputados, me siento ciudadano antes que mujer, y considero que sería un profundo error político dejar a la mujer al margen de ese derecho, a la mujer que espera y confía en vosotros [...]» (Campoamor, 2022: 213).

Les advirtió que negar el voto a las mujeres podía alejarlas de la República y hacerles pensar que otras ideologías ofrecían la igualdad que la democracia les negaba (Campoamor, 2022: 213). Por eso pidió a las Cortes que no cedieran ante el miedo ni los prejuicios: «No cometáis un error histórico que no tendréis nunca bastante tiempo para llorar» (Campoamor, 2022: 213–214).

La votación del artículo 36 provocó una fuerte división dentro del Parlamento. Mientras muchos diputados conservadores apoyaron el sufragio femenino —conscientes de la gran influencia que la Iglesia y los confesores ejercían sobre las mujeres—, las fuerzas republicanas y de izquierda se mostraron profundamente divididas. A pesar del aislamiento político y de la falta de apoyo de buena parte de su propio partido, Campoamor consiguió sacar adelante el artículo gracias al respaldo de fracciones socialistas, diputados conservadores, partidos catalanes y representantes de distintas tendencias ideológicas (Campoamor, 2018: 140). Por último, el artículo 36 de la Constitución fue validado por 161 votos contra 121 y reconoció que: «Los ciudadanos de uno y otro sexo, mayores de veintiún años, tendrán los mismos derechos electorales, conforme determinen las leyes» (Constitución de la República Española, 1931: art. 36).

La aprobación del sufragio femenino representó una victoria histórica para el feminismo español y consagró a Clara Campoamor como una figura de heroísmo político. Sin embargo, aquella conquista tuvo importantes consecuencias para su trayectoria política y personal. Muchos miembros de su partido dejaron de apoyarla y algunas corrientes republicanas la culparon posteriormente por la victoria electoral de la derecha en 1933. Aun así, Campoamor se mantuvo fiel a la idea de que la democracia no podía sostenerse mientras las mujeres permanecieran excluidas de la vida política.

A este respecto, su intervención parlamentaria superó el debate concreto sobre el voto femenino y cuestionó las bases tradicionales de la ciudadanía liberal. Campoamor defendió un concepto de ciudadanía inclusiva, fundada en la igualdad real y en la participación política de las mujeres como sujetos autónomos. Su discurso sigue siendo hoy uno de los textos más importantes de la historia del feminismo español y un referente esencial para pensar la relación entre democracia, género y representación política.

No obstante, dos meses después de la aprobación del artículo 36, Acción Republicana intentó limitar el derecho al voto de las mujeres. El partido presentó una propuesta de enmienda que pretendía aplazar el voto femenino en las elecciones legislativas hasta que las mujeres hubieran participado dos veces en elecciones municipales, lo que suponía retrasar ese derecho durante al menos cuatro años (De las Heras, 2021: s. n.).

El debate estuvo marcado por una gran tensión política. Los diputados de Acción Republicana aprovecharon la ausencia temporal de varios parlamentarios de derechas —que habían abandonado las Cortes tras una discusión sobre cuestiones religiosas— con la esperanza de reunir los votos necesarios para revertir el resultado

anterior[5] (Campoamor, 2018: 172–173). Clara Campoamor criticó vigorosamente la propuesta discutiendo con el diputado Matías Peñalba, quien presentó la enmienda a las Cortes.

Finalmente, la enmienda fue rechazada por 131 votos contra 127.[6] Campoamor resumió aquel triunfo con una frase que refleja tanto la fragilidad de la conquista como la intensidad de la batalla política: «Nos habíamos salvado por cuatro votos de mayoría» (Campoamor, 2018: 190).

4. Legado feminista, político y jurídico de Clara Campoamor

Clara Campoamor expuso por primera vez sus ideas feministas y jurídicas en tres conferencias[7] impartidas en la Universidad Central de Madrid y la Academia de Jurisprudencia y Legislación durante unos seminarios dirigidos a estudiantes mujeres. Más tarde las reuniría en el libro *El derecho de la mujer* (1936). Su objetivo era difundir el conocimiento sobre los problemas sociales y legales que afectaban a las mujeres, fomentar una conciencia crítica sobre su situación y animarlas a luchar por sus propios derechos. En esos textos iniciales Campoamor formuló las bases de un pensamiento feminista que más adelante adquiriría una dimensión política en su actividad parlamentaria.

El discurso «La mujer y su nuevo ambiente» puede considerarse un verdadero manifiesto feminista de Campoamor. En este texto, la autora analiza críticamente la situación de las mujeres en la sociedad española y denuncia los mecanismos sociales, culturales y jurídicos que sostenían su subordinación (Beljić, 2025: 129). Campoamor muestra que la desigualdad no se mantenía únicamente mediante las leyes, sino también a través de prejuicios, discursos «científicos» y modelos sociales que limitaban la libertad femenina.

> Es inadmisible que el hombre, que desde la cumbre de sus elevados pensamientos puede contemplar el camino recorrido por la humanidad, pretenda encerrar a la mujer en las viejas normas de los tiempos muertos (Campoamor, 2007: 104).

Para Campoamor, el feminismo no constituía una reivindicación de privilegios ni una confrontación entre los sexos, sino una aspiración a la igualdad de oportunidades. Sus reflexiones sitúan la emancipación femenina en el terreno de la dignidad humana y del pleno desarrollo de las capacidades individuales. La autora sostenía que «en toda mujer hay una feminista»: que toda mujer que lograba ampliar los límites impuestos por los roles tradicionales contribuía a transformar la sociedad (Campoamor, 2007: 117). El feminismo era para ella una fuerza de cambio

5 Unos veinte diputados de derecha votaron a favor del artículo 36 de la Constitución el 1 de octubre de 1936 (Campoamor, 2018: 172–173, 195).

6 En *El voto femenino y yo: mi pecado mortal* (1936), Campoamor recoge de manera detallada los nombres de los diputados y diputadas y el sentido de su voto, tanto el 1 de octubre de 1931 como durante la votación de la enmienda presentada el 1 de diciembre (Campoamor, 2018: 141–144, 190–193).

7 «La mujer y su nuevo ambiente (La Sociedad)», mayo de 1923; «La nueva mujer ante el Derecho (El Derecho Público)», 13 de abril de 1925; «Antes que te cases... (El Derecho Privado)», 21 de marzo de 1928.

presente en todas aquellas mujeres que accedían a espacios de educación, trabajo, pensamiento y participación pública que durante siglos les habían sido negados. Su concepción vinculaba así la emancipación femenina con la ciudadanía democrática, la libertad personal y el derecho de las mujeres a participar plenamente en la vida social, cultural y política.

Al mismo tiempo, Campoamor observa que la sociedad estaba atravesando una transformación profunda. La imagen tradicional de la mujer —idealizada o despreciada, pero siempre subordinada— comenzaba a ser cuestionada. Frente a ese modelo aparece la figura de la «nueva mujer»: una mujer consciente de sus derechos, con acceso a la educación, presencia en la vida pública y voluntad de participar activamente en la sociedad (Campoamor, 2007: 110).

La autora dedicó una parte importante de su trabajo jurídico a denunciar la situación de inferioridad e incapacidad legal de la mujer casada en España. Para ella, muchas de las limitaciones que sufrían las mujeres no provenían simplemente de su condición femenina, sino del propio matrimonio, institución que el derecho español convertía en un mecanismo de sometimiento (Gil Ibáñez, 2021: 218). Como dijo en su discurso dedicado al derecho privado: «La casi totalidad de las restricciones impuestas a la mujer en el derecho privado lo son, no por razón de sexo, sino por razón de matrimonio» (Campoamor, 2007: 67).

En este aspecto, Campoamor fue una de las primeras juristas españolas que analizó de manera sistemática la discriminación de la mujer dentro del derecho de familia y del derecho privado.

La lógica de la subordinación femenina se extendía al espacio público: en el ámbito laboral, la mujer dependía legalmente de la autorización de su esposo para abrir un negocio o firmar contratos. Además, estaba obligada por ley a poner su salario a disposición de este (Nash, 1995: 245). La legislación vigente obligaba a la esposa a seguir al cónyuge y limitaba gravemente su capacidad jurídica. La mujer casada necesitaba permiso marital para presentarse en juicio, firmar contratos, ejercer una profesión, manejar sus finanzas o asumir responsabilidades legales. Incluso en la esfera penal existía una clara desigualdad: el adulterio era castigado siempre en el caso de la mujer, mientras que en el hombre solo se consideraba delito si producía «escándalo público» o menosprecio hacia la esposa (Campoamor, 2007: 77).

Frente a esta situación, Campoamor se convirtió en una voz prácticamente solitaria al defender propuestas jurídicas y sociales muy audaces y avanzadas para su época. Aconsejaba, por ejemplo, que las mujeres firmaran capitulaciones matrimoniales antes de casarse para conservar mayor independencia económica y jurídica. En ellas el marido podía reconocer el derecho de la mujer a administrar sus bienes, trabajar, contratar, viajar o disponer de pasaporte sin autorización (Campoamor, 2007: 91). Estas visiones representaban una novedad dentro del pensamiento jurídico español y mostraban hasta qué punto Campoamor entendía la emancipación femenina: no solo como una cuestión política, sino también civil, económica y cotidiana.

Igualmente, en este terreno Campoamor quedó muchas veces aislada. Sus propuestas cuestionaban directamente el modelo tradicional de familia y la autoridad patriarcal, defendida tanto por círculos conservadores como por parte de la cultura jurídica. Sin embargo, su crítica abrió el camino hacia una nueva concepción del matrimonio.

Detrás de estas reivindicaciones jurídicas existía una concepción política y moral mucho más profunda. La lucha por la igualdad de las mujeres formaba parte, para Campoamor, de un ideal republicano basado en la libertad, la justicia social y la dignidad humana. El republicanismo de Clara Campoamor no se limitaba a una posición partidaria ni a una forma de gobierno, sino que representaba un proyecto ético, social y humano más amplio. Campoamor veía en la Segunda República la posibilidad de un verdadero «resurgimiento de la libertad y la justicia» (Campoamor, 2018: 33): la oportunidad de transformar profundamente la sociedad española y construir un modelo de ciudadanía universal. Por ello, consideraba imposible consolidar una democracia auténtica mientras las mujeres siguieran subordinadas en la vida privada y excluidas de la participación política.

En sus escritos censuró la contradicción de muchos republicanos que defendían públicamente ideales democráticos mientras seguían reproduciendo relaciones asimétricas con las mujeres en el ámbito familiar y social. Para Campoamor, la República no podía reducirse a un cambio institucional superficial ni a un discurso político vacío, sino que debía implicar una transformación moral y cultural de la sociedad española. Como señala Viedma García (2019: 3), Campoamor criticaba a los «tartufos de la política que predican en la calle lo que no practican en casa»: le interesaba un sistema capaz de garantizar una libertad real para todos.

De este modo, el sufragio femenino representaba para Campoamor mucho más que una reivindicación feminista concreta: constituía una herramienta esencial para modificar el contrato social tradicional y permitir la incorporación plena de las mujeres a la ciudadanía democrática. Entendía que no podía existir justicia social ni modernización política mientras persistiera el «divorcio espiritual» entre hombres y mujeres dentro de la sociedad española (Campoamor, 2018: 33).

Asimismo, resulta significativo que Campoamor rechazara identificarse exclusivamente con la etiqueta de «feminista». Aunque defendió de manera incansable los derechos de las mujeres, prefería hablar de humanismo y ciudadanía, considerando que la igualdad femenina forma parte de una lucha más extensa por los valores universales y democráticos. Se veía principalmente como ciudadana, convencida de que las mujeres debían participar plenamente en la construcción política y ética de la República. Afirmaba que en su pensamiento no había:

> [...] tanto de la idea de feminismo como de la idea de humanismo, como de la idea de ciudadanía, como del deseo de cooperar al establecimiento de este régimen que se han dado todos los españoles, pero al cual ha contribuido en tantas formas y aspectos la mujer en las luchas por la República (Campoamor, 2018: 93).

En las elecciones generales de 1933 las mujeres españolas votaron por primera vez. La victoria de la Confederación Española de Derechas Autónomas (CEDA) —coalición de partidos de derechas, conservadores y católicos— provocó una fuerte reacción dentro de los sectores republicanos y de izquierda, que atribuyeron el fracaso electoral al voto femenino. Buena parte de la prensa y de los partidos republicanos insistió en la influencia de la Iglesia sobre las mujeres, especialmente en las zonas rurales, presentando a las electoras como políticamente manipulables e incapaces de ejercer el voto autónomo (Pujol-Soliano, 2018: 15, 28).

Tras las elecciones, Clara Campoamor quedó políticamente aislada. Además, se convirtió en blanco de críticas, ataques personales y campañas de desprestigio, incluso por parte de antiguos compañeros políticos. A pesar de la situación, Campoamor continuó comprometida con la vida política y deseaba regresar al Parlamento. No obstante, después de 1933 perdió el apoyo del Partido Republicano Radical, ya que se negó a subordinar sus convicciones a estrategias electorales. Más adelante intentó incorporarse a Izquierda Republicana sin éxito. A esta marginación política se sumó el fracaso de su intento de integrar la URF en la alianza que más tarde constituiría el Frente Popular (Viedma García, 2019: 8). Una vez más, Campoamor quedó sola frente a gran parte de la clase política republicana y ya no volvió a formar parte de las Cortes. Muchos autores consideran que Campoamor fue, en cierto modo, víctima de su propia victoria. La conquista del sufragio femenino marcó el inicio de su apartamiento político y el final de su carrera parlamentaria (Campillo, 2021: s. n.).

Campoamor reflexionó sobre esta experiencia en *El voto femenino y yo: mi pecado mortal*, obra en la que reconstruye las tensiones, críticas y decepciones que acompañaron su lucha por la igualdad política de las mujeres. La autora describe con gran lucidez el clima hostil que rodeó la lucha por el voto femenino y denuncia «las trampas, los ardides, las actitudes misóginas y las miserias partidistas» (Viedma García, 2019: 5) que acompañaron aquel proceso. El libro funciona así no solo como una defensa política, sino también como un testimonio personal de la violencia simbólica y moral que sufrió por mantenerse fiel a sus convicciones.

Campoamor relata que fue objeto constante de insultos, amenazas y presiones tanto en los espacios públicos como en la vida privada:

> No hubo lugar ni momento de completa calma: en los pasillos del Parlamento, en sus escaños; en las reuniones de la minoría parlamentaria, en los locales del partido, en sus asambleas, en la calle, en público y en privado, a cada momento y siempre en tono de agresiva virulencia se me planteaba la discusión poco pertinente sobre el tema. Hombres y, cosa curiosa, hasta mujeres consideraban obligado marcar su disconformidad y ¡por si acaso! señalar mi nefanda culpabilidad en la futura y ya anunciada desviación de la República (Campoamor, 2018: 24).

Igualmente denuncia las agresiones verbales y telefónicas dirigidas contra ella y su familia, lo que muestra hasta qué punto su defensa de la igualdad femenina

despertó resistencias en la sociedad española de la época (Campoamor, 2018: 24–25). Incluso muchas mujeres, influidas por la cultura patriarcal dominante, aceptaban la supuesta inferioridad femenina y repetían discursos de sumisión y subordinación:

> De las mismas mujeres he recibido los más severos e incomprensibles ataques en la cuestión del voto. Muchas de ellas admitían de buen grado la incapacidad de la mujer, y, con frases distintas, daban el grito de ¡vivan las cadenas!, de las que su ignorancia no quería desprenderse. Hablaban por cuenta ajena, sugestionadas por el varón, con el mismo sentido de humilde dependencia (Campoamor, 2018: 258).

En tal sentido, Campoamor aparece nuevamente como una figura solitaria: una mujer que defendió la ciudadanía igualitaria aun cuando gran parte de la clase política y de la sociedad intentaba silenciarla o desacreditarla.

La victoria electoral del Frente Popular en febrero de 1936 fue recibida por Clara Campoamor con una mezcla de emoción y alivio. El resultado de las elecciones parecía desmentir definitivamente la idea, difundida tras los comicios de 1933, de que las mujeres votaban necesariamente a la derecha. Campoamor interpretó aquel triunfo como una confirmación de sus convicciones democráticas y como una prueba de que el sufragio femenino no podía reducirse a cálculos partidistas. Además, la victoria de las izquierdas renovó temporalmente sus esperanzas en el progreso político y social de España (Viedma García, 2019: 8):

> Las elecciones de febrero dieron el triunfo a las izquierdas. ¡Qué alegría y qué emoción sentí tan lejos de aquí!... Había terminado ya para siempre la odiosa e injusta actitud contra el voto femenino... (Campoamor, 2018: 254).

Aunque Clara Campoamor quedó muchas veces aislada dentro de las instituciones y de su propio partido, no estuvo completamente sola en la defensa del sufragio femenino. Numerosas mujeres republicanas y feministas compartían sus reivindicaciones y reclamaban la plena igualdad política de las españolas. Entre ellas destacó María Lejárraga, quien incluso antes de las elecciones constituyentes de 1931 defendía en sus conferencias del Ateneo de Madrid la necesidad de que las mujeres participaran activamente en la vida política y en la elaboración de las leyes (González Sanz, 2019: 21). Como afirmaba la propia escritora: «En la Constitución del Estado no existimos, pura y simplemente. Los constituidores no pensaron más que en el sexo fuerte» (*apud* González Sanz, 2019: 21).

Entre las iniciativas que ofrecieron un importante espacio de apoyo y movilización tuvo un papel fundamental la Unión Republicana Femenina. Más que una organización partidista, la URF pretendía difundir entre las mujeres los valores republicanos, promover su formación cívica y prepararlas para el ejercicio de la ciudadanía democrática (González Sanz, 2019: 30). En pocos meses reunió a miles de afiliadas en toda España y se convirtió en una red de solidaridad y acción

política femenina del periodo republicano. Muchas de sus integrantes, cansadas del desprecio y de la falta de reconocimiento dentro de los partidos, comenzaron a plantear la posibilidad de transformar la URF en un partido político exclusivamente femenino que pudiera participar en las elecciones. Como señalaba Campoamor, aquellas mujeres deseaban responder «con una fuerza propia, que organizada sería considerable» (Campoamor, 2018: 242).

Sin embargo, Clara Campoamor no compartía esas ideas. Aunque reconocía la hostilidad y la marginación que sufrían las mujeres republicanas en la vida política, seguía defendiendo una convivencia política común y rechazaba las divisiones basadas en el sexo: «Fui siempre en principio opuesta a polarizaciones que separaran más de lo que están las actuaciones políticas de los sexos» (Campoamor, 2018: 242).

En *La revolución española vista por una republicana* (1937), Clara Campoamor ofrece una reflexión sobre el futuro de una España marcada por décadas de conflictos políticos y profundas divisiones sociales. Más que una autobiografía o una defensa personal, el libro constituye una crónica escrita desde la experiencia directa y el compromiso republicano. Como indica Gil Ibáñez (2021: 224), Campoamor no pretendía justificar su propia figura, sino describir la realidad tal como la había vivido y observado. Insiste en que el gran desafío del país no era solo alcanzar cambios institucionales, sino construir una libertad verdadera y duradera, capaz de garantizar la convivencia estable y democrática. Según ella, las luchas políticas españolas habían estado guiadas por el ideal de libertad, pero no habían logrado realizarlo plenamente:

> Las experiencias de los últimos quince años nos permiten afirmar que la libertad, ideal animador de todas esas luchas, nunca ha existido de una forma durable en España. Y a la libertad, y no a sus ficciones, habrá que llegar para introducir una paz efectiva y duradera, que permita el florecimiento de todas nuestras fuerzas materiales y de todos nuestros recursos espirituales (Campoamor, 2011: 147).

Cuando Clara Campoamor escribió estas palabras —ya en el exilio—[8] todavía mantenía la esperanza de que España pudiera construir una democracia fundada en la libertad y la justicia. Sin embargo, el país entraría en una larga dictadura que duraría casi cuarenta años. Durante el franquismo, muchos de los derechos conquistados en la Segunda República fueron anulados o severamente restringidos, entre ellos los derechos políticos de las mujeres. Al mismo tiempo, toda una generación comprometida con los ideales republicanos y feministas fue condenada al silencio y

8 Clara Campoamor abandonó España en septiembre de 1936, convencida de que su exilio sería temporal. Desilusionada por la creciente polarización política y preocupada por su seguridad, se instaló primero en Lausana, gracias a la ayuda de su amiga, la jurista suiza Antoinette Quinche. Más tarde vivió durante varios años en Buenos Aires, donde continuó escribiendo y trabajando sobre cuestiones jurídicas y feministas (Pujol-Soliano, 2018: 16; Vilches, 2015–2016: s. n.). Aunque permaneció lejos de su país, nunca dejó de seguir la situación política española ni de defender los ideales republicanos y los derechos de las mujeres. No regresó a España durante el régimen franquista, ya que su trayectoria republicana y feminista la exponía a la persecución política. Pasó sus últimos años en Lausana, donde murió en 1972.

al olvido, incluida Clara Campoamor (Beljić, 2025: 106). El sufragio femenino quedó suspendido junto con otras libertades democráticas y no sería recuperado hasta la transición política.[9] Así, la lucha de Campoamor por la ciudadanía política de las mujeres adquirió una dimensión histórica y convirtió a la jurista republicana en un símbolo de heroísmo político y feminista español.

5. Conclusiones

La trayectoria política e intelectual de Clara Campoamor permite comprender que la lucha por el sufragio femenino en España fue mucho más que una reivindicación jurídica o una conquista electoral. Formó parte de un proyecto más amplio de democratización basado en la ciudadanía universal, la igualdad ante la ley y la participación plena de las mujeres en la vida pública. Desde sus primeros escritos hasta su actuación parlamentaria y su posterior reflexión en el exilio, Campoamor defendió una concepción de la ciudadanía inseparable de la libertad individual, la justicia social y la dignidad humana.

El análisis de su pensamiento y de su actuación política revela también una forma singular de heroísmo político. Este heroísmo se manifestó en distintos niveles: en el plano institucional, mediante su participación en la elaboración de la Constitución republicana y su defensa de reformas jurídicas avanzadas para la época; en el plano discursivo, a través de intervenciones parlamentarias que cuestionaron prejuicios profundamente arraigados; y, sobre todo, en el plano ético, al mantenerse fiel a sus convicciones incluso cuando ello significó enfrentarse a su propio partido, asumir el aislamiento político y soportar campañas de descrédito. En este sentido, su llamado «pecado mortal» consistió precisamente en anteponer los principios democráticos a los cálculos electorales y las estrategias partidistas.

Aunque durante mucho tiempo su nombre permaneció relegado en la memoria histórica española, la recuperación de su figura tras la transición democrática permitió reconocer la magnitud de su legado jurídico, político y feminista. Hoy Clara Campoamor ocupa un lugar central en la historia de los derechos de las mujeres y en la construcción de la ciudadanía igualitaria en España. Su ejemplo recuerda que los avances democráticos rara vez son el resultado del consenso y que, en ocasiones, dependen de la valentía de quienes son capaces de sostener una voz disidente frente a la incomprensión y la hostilidad. La soledad política de Clara Campoamor no fue consecuencia de un fracaso, sino el precio que pagó por su coherencia ética y democrática.

9 El derecho al voto universal volvió a reconocerse en el referéndum sobre la Ley para la Reforma Política de 1976 y quedó finalmente garantizado en la Constitución española de 1978 (Gómez Sánchez, 2021: 15).

Bibliografía

Beljić, I. (2025). Klara Kampoamor: usamljena borkinja za žensko pravo glasa u Španiji. U K. Kampoamor, *Žena hoće krila* (pp. 105–139). Beograd: Partenon.

Campillo, M. (2021). Clara Campoamor y su victoria histórica. *Kaos en la red*, 16 de octubre de 2021. https://kaosenlared.net/clara-campoamor-y-su-victoria-historica/

Campoamor, C. (2007). *El derecho de la mujer: Recopilación de tres de las conferencias iniciadas en 1922 por Clara Campoamor*. Madrid: Asociación Española Clara Campoamor, Dirección General de la Mujer.

Campoamor, C. (2011). *La revolución española vista por una republicana* (L. Español Bouché, Trad.). Sevilla: Ediciones Espuela de Plata.

Campoamor, C. (2018). *El voto femenino y yo: mi pecado mortal*. Sevilla: Editorial Renacimiento.

Campoamor, C. (2022). *Clara Campoamor: su vida, su época. Conmemoración del cincuentenario de su muerte (1972–2022)*. Madrid: Ministerio de la Presidencia, Relaciones con las Cortes y Memoria Democrática – Secretaría de Estado de Memoria Democrática, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, Agencia Estatal Boletín Oficial del Estado.

Congreso de los Diputados. (1931). *Constitución de la República Española de 1931*. https://www.congreso.es/docu/constituciones/1931/1931_cd.pdf

De las Heras, M. (2021). Cuando el PSOE no apoyaba a Clara Campoamor. *El debate*, 1 de octubre de 2021. https://www.eldebate.com/historia/20211001/psoe-apoyaba-clara-campoamor.html

Gil Ibáñez, A. (2021). Clara Campoamor: una republicana y feminista auténtica. *Araucaria: Revista Iberoamericana de Filosofía, Política, Humanidades y Relaciones Internacionales*, *23*(47), 211–232.

Gómez Sánchez, Y. (2021). Juristas contemporáneas y su legado: aquellas mujeres, estas mujeres. *IgualdadES*, *4,* 11–41.

González Sanz, A. (2019). *La lucha política por los derechos de la mujer*. Barcelona: RBA.

Nash, M. (1995). Género y ciudadanía. *Ayer*, *20,* 241–258.

Pujol-Soliano, A. (2018). Enfrentadas por un ideal: Clara Campoamor vs Victoria Kent. *Historia Digital*, *XVIII*(32), 7–41.

Ruiz Franco, R. (2022). Clara Campoamor. Una vida dedicada a la justicia social y a la defensa de los derechos de las mujeres. *Femeris: Revista Multidisciplinar de Estudios de Género*, *8*(1), 4–7.

Sáez Arjona, E. (2025). Más allá del feminismo. El derecho de la mujer como elemento configurador del pensamiento jurídico y político de Clara Campoamor. En P. Zambrana Moral, M. Rojo Gallego-Burín, L. Corpas Pastor (Coords.) *Derechos y libertades de la mujer: perspectiva histórico-jurídica y actual* (pp. 253–265). A Coruña: Editorial Colex, S.L.

Viedma García, M. (2019). Clara Campoamor, la mujer inapropiable. *Sur. Revista de literatura, 13,* 1–13. https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7680358

Vilches, J. (2015–2016). Clara Campoamor, la humanista a la que despreció la izquierda. *La Ilustración liberal: revista española y americana*. https://www.clublibertaddigital.com/ilustracion-liberal/66/clara-campoamor-la-humanista-a-la-que-desprecio-la-izquierda-jorge-vilches.html

Young, I. M. (1989). Polity and Group Difference: A Critique of the Ideal of Universal Citizenship, *Ethics*, *99*(2), 250–274.

Izabela J. Beljić

Summary

A LONE VOICE AGAINST ALL: CLARA CAMPOAMOR'S FEMINISM, CITIZENSHIP, AND POLITICAL HEROISM

The article examines the life, political thought, and public activity of Clara Campoamor through the interconnected lenses of feminism, citizenship, and political heroism. Drawing on her legal and feminist writings, parliamentary interventions, autobiographical reflections, and participation in the constitutional process of the Second Spanish Republic, it explores her contribution to women's political emancipation and to the development of a democratic and inclusive conception of citizenship. Particular attention is devoted to Campoamor's role in the debate on women's suffrage in the Constituent Cortes of 1931. The article analyses the arguments she advanced in defence of women's political rights and examines the resistance she encountered from various political sectors, including significant segments of the republican left. Beyond the suffrage debate, the study considers her positions on legal equality, civil rights, marriage, divorce, education, and women's access to public life, highlighting the coherence of a political project grounded in individual freedom and equal citizenship. The analysis is framed by contemporary feminist theories of citizenship, especially those that question the supposedly universal character of modern citizenship and expose its historically masculine foundations. From this perspective, Campoamor's political thought is interpreted as an effort to expand the boundaries of democratic inclusion and to challenge structures of exclusion that limited women's participation in public and political life. In this sense, Campoamor's reflections anticipate many of the questions later raised within feminist debates on citizenship, representation, and political participation. Her thought is examined not only within its historical context, but also in relation to contemporary discussions concerning inclusion, equality, and democratic legitimacy. The article further argues that Campoamor's public career can be understood as a distinctive form of political and ethical heroism. Her determined advocacy of women's suffrage, despite strong political opposition and the personal and professional costs it entailed, reveals a commitment to principles that transcended partisan interests and immediate political calculations. The study therefore approaches

her legacy not only as a milestone in the history of Spanish feminism, but also as an example of civic courage and moral consistency. By bringing together feminist political theory, citizenship studies, and reflections on political heroism, the article proposes a reinterpretation of Campoamor's intellectual and political legacy. It concludes that her contribution extends beyond the achievement of women's suffrage and lies in her enduring defence of democratic values, equality before the law, and the ethical responsibility of political action.

Key words:
Clara Campoamor, feminism, citizenship, women's suffrage, republicanism, political heroism

Изабела Ј. Бељић

Сажетак

УСАМЉЕНИ ГЛАС ПРОТИВ СВИХ: ФЕМИНИЗАМ, ГРАЂАНСТВО И ПОЛИТИЧКИ ХЕРОИЗАМ КЛАРЕ КАМПОАМОР

У чланку се анализира живот, политичка мисао и јавно деловање Кларе Кампоамор из перспективе феминизма, грађанства и политичког хероизма. Полазећи од ауторкиних правних и феминистичких списа, парламентарних интервенција, аутобиографских промишљања и учешћа у процесу доношења устава Друге шпанске републике, у раду се преиспитује њен допринос политичкој еманципацији жена и обликовању демократског и инклузивног поимања грађанства. Посебна пажња посвећена је улози Кларе Кампоамор у расправи о женском праву гласа у Шпанској уставотворној скупштини 1931. године. Анализирају се аргументи којима је бранила политичка права жена, као и отпор на који је наилазила међу различитим политичким актерима, укључујући значајан део републиканске левице. Поред питања женског бирачког права, разматрају се ставови Кларе Кампоамор о правној једнакости, грађанским правима, браку, разводу, образовању и учешћу жена у јавном животу, при чему се указује на доследност њеног политичког пројекта заснованог на слободи појединца и једнаким грађанским правима. Анализа је утемељена у савременим феминистичким теоријама грађанства које проблематизују наводну универзалност модерног грађанства и указују на његове историјски успостављене мушке претпоставке. Из те перспективе, политичка мисао Кларе Кампоамор тумачи се као настојање да се прошире границе демократске укључености и превазиђу облици искључености који су женама ограничавали приступ јавној и политичкој сфери. У том смислу, промишљања Кларе Кампоамор антиципирају многа питања која ће касније постати средишња у феминистичким расправама о грађанству, политичком представљању и учешћу жена у јавном животу. Зато се њена мисао разматра у историјском контексту у ком је настала, али и у светлу савремених дебата

о инклузији, једнакости и демократском легитимитету. Полазећи од наведених претпоставки, рад показује да се јавно деловање Кларе Кампоамор може разумети као особен облик политичког и етичког херојства. Њено истрајно залагање за женско право гласа, упркос снажним политичким притисцима и личним последицама које је због тога трпела, сведочи о привржености начелима која превазилазе партијске интересе и краткорочне политичке калкулације. Стога се заоставштина Кларе Кампоамор не сагледава само као важна етапа у историји шпанског феминизма, већ и као пример грађанске храбрости и моралне доследности. Повезујући увиде феминистичке политичке теорије, студија грађанства и промишљања политичког херојства, чланак нуди ново читање интелектуалног и политичког наслеђа Кларе Кампоамор. Закључује се да њен допринос превазилази историјски значај освајања женског права гласа и да се огледа у трајној одбрани демократских вредности, једнакости пред законом и етичке одговорности политичког деловања.

Кључне речи:

Клара Кампоамор, феминизам, грађанство, женско право гласа, републиканизам, политички хероизам

https://doi.org/10.18485/analiff.2026.38.ns_hw.15
305-055.2(460)"1939/1975"
316.346.2-055.2(460)"1939/1975"

La idealización de la maternidad en el contexto del franquismo: un análisis de la literatura científica en español

Ivana Z. Georgijev*
Universidad de Belgrado, Facultad de Filología, Departamento de Estudios Ibéricos
https://orcid.org/0000-0001-7065-4139

Jelena M. Kovač
Universidad de Belgrado, Facultad de Filología, Departamento de Estudios Ibéricos
https://orcid.org/0009-0008-2191-1862

Ana N. Kuzmanović Jovanović
Universidad de Belgrado, Facultad de Filología, Departamento de Estudios Ibéricos
https://orcid.org/0000-0002-4969-8302

Palabras clave:
maternidad,
franquismo,
literatura científica,
español,
siglo XXI

Resumen

El franquismo idealizó a la madre en clave patriarcal, presentándola como el fundamento de la sociedad y la «alegoría de la nación» (Gómez Martín, 2010), vinculando firmemente su identidad a los roles femeninos tradicionales. La ideología de género dominante de la época veía a la mujer principalmente a través de su rol del «ángel del hogar», cuyo destino biológico y social era la maternidad (Bussy Genevois, 1993; Nash, 1996). La mujer era retratada como madre, esposa e hija, obediente, modesta, pero a la vez responsable de los demás y cariñosa (Crespo, 1997; Morse, 2014). En la era franquista (1939–1975) se promovían la domesticidad, la maternidad y la sumisión como los principales ideales femeninos. Este artículo tiene dos objetivos: explorar cómo se construyó este ideal de la madre durante el franquismo y mostrar cómo se investiga este fenómeno en las revistas y monografías científicas contemporáneas, así como qué temas y perspectivas analíticas consideran relevantes los científicos. Para ello, se utilizó una revisión sistemática de la literatura disponible y un análisis cualitativo de los temas dominantes: la madre y la mujer durante el franquismo. El material analizado incluye 32 artículos, capítulos de libros y monografías en español publicados entre 2000 y 2025. Los resultados del análisis demuestran que no todas las mujeres y madres recibieron el mismo trato. El franquismo excluyó intencionalmente a todas aquellas mujeres y madres que eran republicanas y, por lo tanto, no estaban del lado del régimen gobernante. El análisis confirma que la idealización de la maternidad durante el franquismo no fue un fenómeno cultural, sino el resultado de una construcción ideológica sistemática, arraigada en los valores patriarcales, nacionalistas y católicos del régimen. *(примљено: 4. маја 2026; прихваћено: 4. јула 2026)*

https://anali.fil.bg.ac.rs
АНАЛИ ФИЛОЛОШКОГ ФАКУЛТЕТА

CC BY SA

* Filološki fakultet
Katedra za iberijske studije
Studentski trg 3
11000 Beograd, Srbija
ivana.georgijev@fil.bg.ac.rs

1. Palabras introductorias

Figura 1. Carlos Sáenz de Tejada, *Por la madre y el hijo por una España mejor*, 1938. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

La figura de la mujer y de la madre siempre ha desempeñado un papel importante en las comunidades sociales. Las mujeres y las madres eran responsables de cuidar y preservar la familia, de educar a los niños, de conservar la tradición, así como de mantener la lengua en caso de las comunidades minoritarias (v. Filipović/Vučina Simović, 2010). Sin embargo, a lo largo de la historia, no se les ha brindado el mismo respeto en todas partes, y la España del siglo XX es un caso paradigmático de desigualdades debido al régimen franquista.

La construcción social de la feminidad por parte de la derecha española durante los siglos XIX y XX se basó en el modelo «Dios, patria y hogar» y promovió la domesticidad, la maternidad y la sumisión como ideales femeninos. El modelo de feminidad se definió de tres maneras: como un orden natural, histórico y sobrenatural. Una mujer tenía un rol en la sociedad como madre, como miembro de la Sección Femenina (SF) y como creyente (Arce Pinedo, 2016). El general español Francisco Franco, tomó el control de España en 1939, tras la derrota de la República, y se aseguró el poder absoluto (Samardžić, 2003: 495). Franco, como líder supremo del Estado, promovió diversas formas de discriminación social. Ello fue posible en el contexto de la ausencia de pluralismo político y la instauración de un sistema represivo. En su proyecto de una España unificada, este gobernante no toleraba la diversidad (Inđić, 1982: 82, 88–89). Para que pudiera construir un estado fuerte y crear una nación española potente, se dirigió a las madres españolas y las presentó como el fundamento de la sociedad y la «alegoría de la nación» (Gómez Martín, 2010), una verdadera madre heroína.

Este artículo tiene dos objetivos interrelacionados: primero, explorar cómo se construyó y representó *el ideal de la madre española* durante el franquismo (1939–1975); y segundo, mostrar cómo se investiga este fenómeno en las revistas y monografías científicas contemporáneas, es decir, qué temas y perspectivas analíticas consideran relevantes los científicos. Se analiza material científico en español publicado entre 2000 y 2025. El período comprendido entre los años 2000 y 2025 fue seleccionado por dos razones fundamentales y complementarias. En primer lugar, la disponibilidad digital de materiales científicos y fuentes primarias correspondientes al período anterior es limitada, lo que dificulta un análisis exhaustivo. En segundo lugar, a partir del año 2000 se observa un notable aumento en la producción científica sobre el ideal de la madre española durante el franquismo, reflejado tanto en la cantidad de publicaciones como en la diversidad de perspectivas analíticas aplicadas[1]. Por lo tanto, este marco temporal permite abordar de manera más completa no solo la evolución del fenómeno estudiado, sino también las aproximaciones y discusiones actuales en la comunidad académica.

Para tratar el tema de manera sistemática, dividimos el trabajo en tres partes: 1) marco teórico-conceptual: la relación entre ideología y género, 2) estableciendo el contexto: la ideología del franquismo (1939–1975) y la maternidad, y 3) análisis de la literatura científica en español (2000–2025) sobre el tema de la maternidad.

2. Marco teórico-conceptual: la relación entre ideología y género

Aunque universalmente presente, la maternidad como experiencia está en realidad moldeada por factores históricos, sociales, culturales y políticos (Miller, 2005: 28). Los valores atribuidos a la maternidad no son neutrales, sino que reflejan un conjunto de intereses sociales, políticos y económicos dominantes (Guerrina, 2014: 483), por lo que es importante comprender este fenómeno como una construcción social y cultural, y no puramente biológica (Glenn, 1994: 3). Por lo tanto, las definiciones y prácticas de la maternidad deben entenderse como históricamente variables (Arendell, 2000: 1193): la maternidad es una construcción ideológica que muestra variabilidad tanto histórica como cultural (Rich, 1995; Hays, 1996). Asimismo, los contextos en los que las mujeres se convierten en madres y en los que viven las madres son socialmente construidos, históricamente específicos y culturalmente diversos, y siempre están influenciados por ciertas ideologías.

Una posible definición de ideología es que representa un conjunto de valores, ideas y creencias mediante los cuales los grupos sociales buscan moldear las relaciones y los roles sociales. Las ideologías establecen ideales, normas y valores, identifican modelos a seguir y definen lo que se considera un comportamiento apropiado o moral. Además, consolidan su legitimidad mediante discursos que

1 El aumento de la producción científica sobre el ideal de la madre durante el franquismo se debe a diferentes factores, tal como la consolidación de los estudios de género, la apertura cultural en España después de la transición, el contexto actual, marcado por un diálogo renovado sobre los derechos de las mujeres y la revisión crítica de la memoria histórica, el desarrollo de enfoques interdisciplinarios y la mayor accesibilidad a fuentes gracias a la digitalización, lo que ha favorecido un análisis más amplio y crítico de este fenómeno.

circulan a través de diversas instituciones y que influyen en la interpretación y las actitudes de quienes los reciben (Curdt Christiansen/Weininger, 2015: 3).

El concepto de ideología siempre está asociado a diferentes regímenes políticos. Los movimientos políticos, partidos o regímenes liberales, neoliberales, socialistas, socialdemócratas o de extrema derecha (fascistas) siempre propagan ideas sobre el orden existente y visiones del futuro (Hočevar/Vodovnik, 2025: 92, 94). Los regímenes políticos y las ideologías dominantes impregnan, además de muchos otros aspectos, el concepto de género en una sociedad. La maternidad, como identidad de género (y rol de género) socialmente construida, queda así enmarcada por múltiples discursos e ideologías hegemónicas (Moore, 2019: 1–2).

En la base de los regímenes políticos fascistas (entre los que se incluye el franquismo, que representa el contexto en el que analizamos el material científico de este trabajo), existen ideologías patriarcales y autoritarias que son de gran importancia para comprender las cuestiones de género y, por ende, la maternidad. Los modelos culturales tradicionales del patriarcado influyen significativamente en la configuración de las relaciones de género en la sociedad, como ilustraremos en el próximo capítulo con el ejemplo de la construcción del ideal de madre en España entre 1936 y 1975, a través de la relación entre los conceptos de la ideología del franquismo, el patriarcado, los roles de género tradicionales y la maternidad.

3. Estableciendo el contexto: la ideología del franquismo (1939–1975) y la maternidad

> A la madre española, pura de pensamiento, casta de cuerpo, discreta y prudente, suavemente energética, piadosamente caritativa, modesta e inteligente, sumisa pero digna, señora siempre, debe nuestra patria su característica moral, sus usos y costumbre, su modo de ser y de sentir íntimo, pues ella tiene la importante y trascendental misión de inculcar en la juventud grandes ideales, percepción clara de los hechos, honrado sentir de los afectos, y detalla su carácter a suaves golpes de cincel para formar hombres nobles, valerosos y patriotas con suficiente espíritu de sacrificio para ofrecer la vida por la patria, si así lo exigen las circunstancias. (*Medina, revista de la Sección Femenina*, diciembre 1943)

El franquismo enmarca el período de dictadura en España que fue establecido por el general Francisco Franco y que duró desde el final de la Guerra Civil Española en 1939 hasta su muerte en 1975. Este período se caracterizó por una estricta censura, la represión contra los disidentes y un énfasis en la unidad nacional y, en el ámbito familiar, una insistencia en los roles familiares y de género tradicionales. El franquismo fue un régimen dictatorial, autoritario y conservador, que fusionó el nacionalismo español con la fe católica. Como destaca Nash, inmediatamente después de la toma de poder, el régimen franquista estableció el nuevo orden moral, basado en la tradición y el catolicismo. El régimen franquista era conservador, de extrema derecha, defensor de la 'grandeza nacional', con una ideología de género

arraigada en los valores patriarcales (Nash, 1996: 279). Las prácticas sociales patriarcales estaban en el centro mismo de las ideologías de género de la sociedad española durante el gobierno de Francisco Franco (Kuzmanović Jovanović, 2014a; 2014b). En la Segunda República Española las españolas por primera vez en la historia alcanzan diversos derechos políticos. El cambio de régimen también trajo un cambio de ideología: «toda la legislación progresista socialista fue derogada y la ideología de género dominante volvió a ser la patriarcal, que insiste en la división tradicional de los roles de género entre los dos sexos, y que considera a la mujer esencialmente como madre» (Kuzmanović Jovanović, 2014b: 512–513). El franquismo presentaba la madre como el fundamento de la sociedad y la «alegoría de la nación» (Gómez Martín, 2010), vinculando firmemente su identidad a los roles y rasgos femeninos tradicionales. La ideología de género dominante de la época veía a la mujer principalmente a través de su rol de madre, es decir, el «ángel del hogar», cuyo destino biológico y social era la maternidad (Bussy Genevois, 1993; Nash, 1996).[2]

El régimen de Franco pretendió imponer su propia visión de la identidad nacional española en línea con valores conservadores, tradicionales y católicos, incluida la normatividad sexual y de género. El Estado franquista hizo grandes esfuerzos para que las mujeres españolas encajaran en el tipo ideal de madre-esposa-ama de casa (Winchester, 2017: 104–105). Desde el final de la Guerra Civil Española (1939) hasta la muerte del dictador Francisco Franco (1975), el aparato represivo y el aparato ideológico del régimen se apoyaron en diversas ficciones coercitivas encaminadas a adoctrinar a toda la población, especialmente a las mujeres, a quienes correspondía la tarea básica de criar y educar a sus familias, además de ser educadoras morales de los ciudadanos patrióticos (Romano, 2024). La preocupación del nuevo régimen por la despoblación lo llevó a adoptar varias medidas pronatalistas, con importantes repercusiones sobre las relaciones de género (Hoffman, 2000). Las madres tenían la responsabilidad de frenar la tendencia a la baja de la natalidad del Estado español. Por lo tanto, la capacidad reproductiva hizo que las mujeres fueran clave para detener la degeneración nacional. Uno de los objetivos del nuevo régimen era fomentar la maternidad y evitar así la decadencia del Estado español (Nash, 1996: 279–80; Kuzmanović Jovanović, 2014b: 505).

La mujer era retratada como madre, esposa e hija, obediente, modesta y piadosa, pero a la vez responsable de los demás y cariñosa (Crespo, 1997; Morse, 2014). La mujer representaba el arquetipo complementario del varón: el corazón, la intuición,

2 El análisis de los carteles de la Guerra civil española muestra que la iconografía nacional recurre a la identificación de la tierra y en última instancia de la nación «un cuerpo femenino que, como madre de los nacionalistas, se erige como icono de la unidad genética y cultural del colectivo». Las funciones reproductoras y sociales que desempeñan las mujeres dentro de la unidad familiar son los pilares básicos que sustentan el estado y la nación. Las mujeres allí representadas tienen la responsabilidad de ser madres de todos los españoles y españolas que las observan y siguen sus premisas. Son madres de todo un pueblo y, por ende, madres de la patria, puesto que se establece una relación entre madre y tierra, entendida como espacio físico. Con todo, la identificación de la nación, o en última instancia del terreno que la sustenta, denominada entonces madre tierra o madre patria (Gómez Martín, 2010: 376, 387).

el instinto, la preocupación por los detalles y la menor capacidad para la abstracción. En fin, la mujer simbolizaba el dominio del sentimiento y la sensibilidad...la abnegación, la humildad, la piedad, el espíritu de sacrificio y la entrega a los demás (Crespo, 1997: 529). La característica que debe llamar más la atención es «el espíritu de sacrificio». El tema del sacrificio claramente tiene una conexión religiosa, en relación con el sacrificio de Jesucristo. Asimismo, más analíticamente, se puede ver que la exaltación del sacrificio cumple con los propósitos de la dictadura y con los del Estado. Una madre que se sacrifica es particularmente importante para la agenda nacional, por lo que se destaca el espíritu del sacrificio (Morse, 2014). Este ideal de la madre que se sacrifica —«madre heroína»— se extendió a diferentes ámbitos y niveles sociales, desde la vida cotidiana hasta las políticas institucionales y las enseñanzas de la Iglesia Católica, creando una metáfora más amplia de la *madre de la nación*.

La Iglesia empieza a ser uno de los principales aliados del nuevo régimen y recibe, como recompensa, el monopolio del sistema educativo. Se inicia la transmisión de un ideal y un modelo social basado en una diferenciación de roles, que asigna a cada sexo un papel social concreto e influye en la formación de las niñas. ¿El resultado? Una educación discriminatoria que incluye asignaturas específicas para las jóvenes españolas, como hogar y economía doméstica. Con nuevos planes de estudio se pretende prepararlas para el cumplimiento de su rol específico, frenando así la formación intelectual de la mujer (Toboso Sánchez, 2007). Además de la Iglesia católica, otra cosa importante en la promoción de la ideología de género conservadora y patriarcal en la España franquista y en mantener a las mujeres al margen de la vida social era el discurso médico. La situación demográfica específica de España después de la Guerra Civil influyó en el discurso médico ginecológico, que lo convirtió en una poderosa herramienta en la difusión de la ideología de género conservadora (Kuzmanović Jovanović, 2014a).

4. Análisis de la literatura científica en español (2000–2025)

Para poder realizar la parte central de este trabajo, primero utilizamos una revisión sistemática de la literatura. En cuanto al método de selección del material, en la primera fase (fase de búsqueda), realizamos la búsqueda a través de servicios científicos (*ÍnDICEs-CSIC*, *Dialnet*, *Google Scholar*, *Jstor*) utilizando las palabras clave *maternidad*, *madre*, *Franco* y *franquismo*. En esta etapa recopilamos 70 artículos, capítulos de libros y monografías. En la segunda fase (fase de filtrado), hicimos una lectura detallada para determinar, basándonos en el contenido, qué trabajos pertenecían al corpus deseado. A pesar de que 70 unidades contenían palabras clave que eran el criterio de inclusión de los textos (en el resumen o en el propio texto), incluimos 32 trabajos publicados en español sobre el tema de la maternidad durante el franquismo (entre 2000 y 2025). Excluimos 38 trabajos puesto que tuvieron el enfoque en otros temas relacionados con el período en cuestión. Tras la selección del material, en la tercera fase (fase de análisis del corpus final), hicimos un análisis cualitativo de los temas dominantes.

En cuanto al tipo de publicación, 17 unidades son artículos científicos, 9 son capítulos de libros y trabajos en actas de congresos, mientras que las 6 unidades restantes son tesis doctorales. En las unidades seleccionadas detectamos una gama muy amplia de métodos y perspectivas analíticas que los autores utilizaron al abordar este tema. Se trata de: 1) análisis de diferentes discursos dirigidos a las mujeres por parte de diferentes actores políticos, científicos, educadores y religiosos, como el análisis de contenido de revistas femeninas (estudio de los medios de comunicación), análisis del discurso médico dirigido especialmente a las madres y a las enfermeras, discurso político, entrevistas en forma de testimonios orales de mujeres que nacieron y construyeron su identidad como mujeres y madres durante la dictadura franquista, así como entrevistas a madres republicanas; análisis del discurso del «programa demográfico» desde la perspectiva de la salud pública y la higiene; 2) estudio bibliométrico de carácter fundamentalmente heurístico y descriptivo de 252 monografías que forman parte de la colección «Al Servicio de España y del Niño Español» (1938–1964), publicada por el Ministerio de Gobernación); 3) el método histórico de investigación a base de documentación oficial, bibliografía de la época y la actual referida a ese periodo, así como análisis histórico con perspectiva de género; 4) un enfoque interdisciplinar para investigar la evolución y características del ideal de maternidad durante el primer período del régimen de Franco, desde la perspectiva de la historia, la filosofía y la antropología; 5) análisis de la representación visual de la madre en los carteles de la época franquista, así como el análisis de la construcción del género a través del análisis del humor gráfico (viñetas) publicado en un periódico; 6) análisis del cine español realizado entre 1939 y 1963, desde una perspectiva de género y desde un enfoque metafórico; 7) análisis de las características narrativas y gráficas de los «cómics de la memoria» de la dictadura franquista (*Regreso al Edén* de Paco Roca).

Destacamos cinco temas dominantes: 1) la madre – el pilar de la familia y la sociedad, guardiana de la nación, 2) la madre – la responsable de la salud de los niños, 3) la madre – una buena cristiana, 4) la madre republicana – una madre inapta, 5) la madre como metáfora del régimen franquista. Los resultados del análisis indican diferentes temas y formas de describir (e idealizar) a la madre en el material analizado, revelando la importancia de la madre como modelo de comportamiento, pero también como metáfora para la construcción de la relación entre el individuo y el Estado. La madre fue representada como un pilar de la familia y la sociedad, es decir, la guardiana de la nación, la que debe contribuir al aumento de la tasa de natalidad en el Estado español, entre otras cosas, contribuir con su experiencia y dedicación en lo que respecta a la salud de los bebés y la crianza de los niños pequeños (lo que está directamente relacionado con la reducción de la mortalidad infantil). La madre fue representada también como una buena católica y una «santa», adornada con las cualidades y virtudes históricamente atribuidas a figuras religiosas femeninas (como la Virgen María y Santa Teresa de Jesús) y figuras históricas (como Isabel la Católica). También aparece el tipo de madre marcada como madre no apta – la madre republicana. Ella queda excluida de la

sociedad y discriminada debido a su desacuerdo político con el régimen gobernante. En los años 70 del siglo XX, en la última etapa de la dictadura, apareció la imagen de la madre que representaba una metáfora y una crítica al régimen franquista; una madre que es autoritaria y represiva y tiene un impacto negativo en la familia y la estructura social. A continuación, ofrecemos una descripción más detallada de los temas y características mencionados de la madre (anti)heroína durante la dictadura de Franco (1939–1975).

5. La madre – el pilar de la familia y la sociedad, guardiana de la nación

Tras el fin de la Guerra Civil Española, el problema demográfico comenzó a ser tratado como una prioridad estatal (Leiva Vargas, 2023); por lo tanto, el régimen dictatorial, para frenar el gran declive demográfico, se centró en la idea de poner los cuerpos de las mujeres al servicio del estado (Al Zard Cerezo, 2018), insistiendo en la maternidad como el rol femenino más importante (Alzard Cerezo, 2019) y en la contribución especial de las mujeres al Estado (Cenarro, 2016). La maternidad comienza a presentarse como un sacrificio necesario de las mujeres por el bien de la nación (Dios Fernández, 2014) y las mujeres son percibidas como madres tanto desde un punto de vista biológico como social (Rodrigo Paredes, 2019). Es difícil imaginar un hogar sin una madre porque ella es quien hace que todo funcione a la perfección, por lo que sin las mujeres el resto de la casa y sus miembros se sentirían vacíos (Navarro Caravaca, 2023). Se estableció un sistema autoritario, jerárquico y paternalista, organizado con ayuda de leyes y transmitido a través de la educación, controlado por la Sección Femenina de Falange y, sobre todo, por la Iglesia. Se creó un discurso que quería convencer a las mujeres de que su principal contribución social, para la que estaban mejor preparadas, fuera la maternidad, y a la que deberían subordinar todas las demás aspiraciones (Toboso Sánchez, 2007). El análisis del contenido visual de los carteles durante el franquismo indicó que dicho contenido era utilizado por el aparato de propaganda franquista para desarrollar y promover un cierto tipo de feminidad, es decir, para legitimar y establecer el modelo ideal de mujer y madre. El modelo materno del franquismo retrató a la mujer como «la eterna compañera del hombre», como transmisora de valores morales, religiosos y patrióticos, centrados en el cuidado de la familia (O'Donohoe Villot, 2019).

Por un lado, durante este período se crearon políticas represivas como la prohibición del aborto y la distribución de anticonceptivos. Por otro lado, las mujeres podían obtener un seguro de maternidad y se favorecían los incentivos para el matrimonio y premios para las familias numerosas (Leiva Vargas, 2023). Con la idea de que la maternidad es el objetivo final de la vida de cada mujer, se produjeron cambios en el sistema educativo, como la prohibición de coeducación (1936), es decir, la segregación por sexos en las aulas, la feminización de la enseñanza (1945), la ley de enseñanza primaria (1945) e, incluso, la depuración de maestras y maestros republicanos (1936) (Jiménez Zunino y Roquero García, 2016). A través de una campaña socioeducativa dirigida a mujeres, se les enseñó que la misión principal de sus vidas, por su propia naturaleza (como parte del discurso

médico), era la maternidad (Colmenar Orzáes, 2009). Un estudio que analiza los programas educativos durante un significativo período de la dictadura franquista (1939–1951), muestra que se introdujeron asignaturas escolares especiales con un fuerte carácter de adoctrinamiento para formar a las futuras madres. De esta manera se preparaba a las niñas para el hogar, el matrimonio y la maternidad mientras aún estaban en la escuela, puesto que la preservación de la especie se fijó como norma cultural y representó para las mujeres la misión suprema, su destino y un medio de autorrealización (González Pérez, 2009). La ideología mencionada se difundió a través de los libros de texto (especialmente aquellos escritos para niñas), pero también a través de otras publicaciones: revistas, novelas y cómics destinados a mujeres. Había una infiltración del discurso religioso (católico), pedagógico y médico, que apoyó unánimemente este modelo de educación, con el objetivo de permitir que las mujeres cumplieran adecuadamente su papel excepcional. A través de publicaciones dedicadas a las mujeres, el tema de la maternidad fue tratado desde la perspectiva del discurso médico, de manera que los médicos simpatizantes del régimen propagaban la maternidad como el objetivo de la vida de la mujer, dándole legitimidad profesional y científica a este objetivo (Martínez Cuesta, 2017). El análisis del contenido de la revista *Ama*[3] también apunta al arquetipo de la mujer en la prensa femenina: aunque se observó una evolución en la imagen de la mujer durante el franquismo, el arquetipo de mujer se mantenía constante e inalterable en su dedicación al matrimonio y la maternidad como destino que prevalecía en la vida de las mujeres (Álvarez Lacarta, 2015). Otros análisis de revistas femeninas (como *Ama*, *Teresa o Madrigal*) también muestran cómo estas publicaciones moldearon el papel de las mujeres mayores bajo el régimen de Francisco Franco. La transición del modelo tradicional de madre y esposa al modelo de abuela cariñosa, la que cuida a la familia, implicó el fortalecimiento de los estereotipos de género sobre el papel de la mujer en la esfera privada. Se cultivaba una imagen de mujeres mayores enfocadas en ser «matriarcas», abuelas devotas y transmisoras de la moral católica, centrándose en sus roles de madres, suegras y abuelas (Díaz Silva, 2013). Un estudio que abarca una selección de revistas femeninas de 1955 a 1970 muestra que estas publicaciones fueron un canal clave para la difusión de los roles de género en la sociedad española, ante todo a través de los consejos que ofrecían. A lo largo de los años, se produjeron importantes transformaciones que obligaron a los discursos a adaptarse a las realidades sociales emergentes, pero siempre con el objetivo de garantizar que las mujeres cumplieran con sus roles de «esposas-madres-amas de casa», con una aceptación cada vez mayor de combinar estas exigentes tareas con el trabajo fuera del hogar, a medida que las mujeres comenzaron a incorporarse al mercado laboral (Muñoz Ruiz, 2003).[4]

---

3 *Ama* era una revista para amas de casa españolas que estuvo en el mercado durante tres décadas (1959–1989), que ofrece la oportunidad de ver la imagen de la mujer y cómo iba cambiando a lo largo de los años, desde la mitad de la dictadura franquista hasta la transición democrática (Álvarez Lacarta, 2015).

4 Un artículo que ofrece una perspectiva interesante, examina la construcción de género a través del humor gráfico en un periódico asturiano, *La Nueva España*, marcado por la ideología falangista. A través de las viñetas publicadas en el artículo, se puede observar la creación de una nueva imagen de la mujer española, centrándose

Además de las revistas femeninas, el cine también se utilizó como un medio eficaz de propaganda, y su análisis resulta doblemente útil porque las películas en un contexto determinado (en este caso durante la dictadura de Franco) deben tener cierta credibilidad en relación con lo que sucede en la realidad para que el espectador pueda identificarse con ellas. Un estudio interesante se centra en el tipo de mujer representada en el cine español creado entre 1939 y 1963 (a través del análisis de 230 de las casi 1400 películas realizadas en España durante este período), con el fin de encontrar las cualidades que, según la ideología de Franco, definían a la mujer perfecta en las pantallas nacionales. El estudio demuestra que la maternidad es el sentido de la vida y el aspecto más relevante de la existencia de la mujer, además de un modelo de buen comportamiento y de modificación de las malas conductas. Toda la vida de una mujer (su aprendizaje, su educación, sus relaciones sociales, su noviazgo, incluso su matrimonio) estaba orientada hacia la procreación. La madre ideal, que se presenta en las películas de este período, es aquella que se dedica por completo a su familia, y no a intereses personales (Gil Gascón, 2009). En lo que respecta al contenido visual, otro estudio analiza cómo se utilizó la maternidad simbólicamente en la propaganda política y la cultura visual españolas entre 1931 y 1939, examinando cómo tanto la República como el bando nacionalista utilizaron la imagen de la madre para representar la nación, la maternidad y el sacrificio. A través del conjunto de carteles de la Guerra Civil Española, se puede observar cómo la iconografía nacional recurrió a identificar a la nación con «un cuerpo femenino que, como madre de los nacionalistas, se erige como icono de la unidad genética y cultural del colectivo» (Gómez Martín, 2010).

Encontramos un estudio interesante (Dios Fernández, 2014) que indica los cambios en la interpretación de la maternidad que se produjeron durante el período del franquismo. La investigación se centra en los testimonios orales de cuatro mujeres pertenecientes a diferentes clases sociales que, como hijas, novias, esposas y madres, aprendieron a ser mujeres bajo el régimen franquista, es decir, se centra en las formas en que internalizaron las normas de género del régimen y respondieron a esas normas. El modelo idealizado de feminidad chocó con la realidad de las mujeres. A pesar del ambiente represivo, estas mujeres lograron encontrar pequeños espacios, si no para la protesta abierta, al menos para el desacuerdo, contra el modelo de feminidad impuesto. Si bien en los inicios del régimen franquista la maternidad se entendía como un servicio a la nación, los cambios en las personas que ostentaban el poder durante el período de la dictadura, junto con la influencia de estilos e ideas de Europa y Estados Unidos, especialmente a través del cine, abrieron nuevas perspectivas sobre el concepto de familia. Los cambios que se produjeron en

en tres situaciones prototípicas que construyen el ideal franquista de madre y mujer: la soltería, el noviazgo y el matrimonio. A través de estas tres situaciones se pueden ver los principales elementos de la construcción social de género por parte del franquismo en lo que respecta al lugar de la mujer en la sociedad. El análisis de las viñetas muestra que la misión central de la mujer es encontrar a un marido, con lo que cumple el mandato franquista de ser buena madre y esposa, pero también aparece una imagen de la mujer insatisfecha, confundida y cansada, que se siente abrumada al asumir los roles de madre y ama de casa y al mismo tiempo convertirse en una mujer trabajadora (Rodríguez Ortiz, 2018).

el país durante la década de 1950 llevaron a un cambio en la interpretación de la maternidad: seguía siendo un objetivo en sí mismo, pero ya no se percibía como un sacrificio por la nación, sino que empezó a entenderse como un medio para alcanzar la felicidad personal. Aunque cumplir con el modelo de feminidad promovido y el triple rol (madre, esposa y ama de casa) no siempre trajo felicidad, muchas mujeres españolas, incluso en un ambiente tan represivo, lograron encontrar fisuras en el ideal femenino, conquistando de diferentes maneras el espacio que representaba su rebeldía y que les brindó satisfacción en los roles mencionados y, por ende, en la maternidad.

6. La madre – la responsable de la salud de los niños

Durante el régimen de Franco, los movimientos de medicina social e higiene se esforzaron por transformar a las mujeres en España en auténticas profesionales de la maternidad (Colmenar Orzáes, 2009). Cultivar y dar importancia a la figura materna y cuidar de su salud y bienestar, implicaba el objetivo final de dar a luz a niños sanos y fuertes (Martínez Cuesta, 2017). La corriente de reformismo social, representada principalmente por médicos y pediatras, buscaba aliviar la alarmante tasa de mortalidad infantil (que afectaba particularmente a los sectores más pobres de la población) concienciando a las mujeres sobre sus deberes como madres (Colmenar Orzáes, 2009). La higiene y la salud pública se utilizaron para fomentar el crecimiento demográfico después de la Guerra Civil Española, centrándose en el papel de las madres y las enfermeras bajo la supervisión de las instituciones sanitarias oficiales (Bernabeu Mestre, 2002). Se culpaba a las madres por prácticas negligentes de crianza que causaban enfermedades y muertes. El discurso médico ofreció diversos consejos, estableció normas y dio lecciones sobre higiene y cuidado infantil para salvar a los niños y, en última instancia, a la raza humana (Colmenar Orzáes, 2009). El cuidado infantil y la maternidad eran herramientas para la «difusión del nacionalismo franquista», haciendo hincapié en la importancia de criar hijos sanos para la supervivencia de la nación española. Entre otras cosas, los programas dirigidos a las mujeres en Radio Madrid (1939–1959) sirvieron para difundir esta ideología, utilizando como temas el tiempo libre, la vida familiar y la maternidad (Blanco Fajardo, 2019). Un estudio que analiza los discursos relacionados con el cuidado infantil, dirigidos a la población femenina, en particular a las madres y enfermeras, muestra que se consideraba ignorantes a las mujeres y, por lo tanto, responsables de la alta tasa de mortalidad infantil. Se estaban poniendo en marcha acciones destinadas a la formación en el cuidado infantil, que era obligatoria para las niñas en todos los niveles educativos. La lactancia materna se promovía mediante el discurso de que una mujer que no amamantaba era una media madre (Salazar Agulló et al., 2010), mientras que «una madre verdadera» nunca debería olvidar su deber de amamantar a su hijo/hija (Martínez Cuesta, 2017).

También encontramos el caso de la prensa regional de Murcia y la representación visual de la mujer en el periódico murciano *Línea*, que se publicaba entre 1939 y 1959. Este caso confirma que, en su mayoría, se consideraba responsables a las

mujeres de la elevada tasa de mortalidad infantil, y su función era concebir y criar hijos sanos (Navarro Caravaca, 2023). El discurso médico, dominado por los hombres, culpaba a las mujeres de las enfermedades y la mortalidad infantil debido a su falta de conocimiento sobre la crianza de los niños (Colmenar Orzáes, 2009; Bernabeu Mestre, 2002). La mortalidad infantil y los problemas de salud, en general, se consideraban prevenibles y se atribuían a la ignorancia, la negligencia y el egoísmo de las madres, que cometían graves errores por falta de conocimientos sobre el cuidado infantil durante los primeros años de vida. De acuerdo con esta actitud, «la formación de las mujeres para el cumplimiento de sus deberes maternales» se convirtió en el objetivo fundamental del Estado (Bernabeu Mestre, 2002).[5]

7. La madre – una buena cristiana

El régimen de Franco exaltó la maternidad como el rol femenino supremo, mientras que, al mismo tiempo, imponía un modelo de comportamiento basado en la pureza y la castidad virginal, moldeando de este modo la identidad de la mujer a través de la mistificación religiosa. Para construir una base legítima, se establecieron una serie de marcadores de identidad, extraídos de la historia española, y los ejemplos más representativos son Isabel «la católica» y Santa Teresa de Jesús, de modo que la reina y la santa fueron tomadas como modelos ejemplares para la construcción de la mujer española. Ambas encarnaban también los valores de la Virgen María, el ideal supremo de feminidad que el régimen pretendía enfatizar. La Virgen María, como figura histórica e iconográfica, sirvió como modelo ideal para representar a una madre. Ella es «sacrificada, amantísima y dolorosa, silenciosa, pura, asexuada y siempre esclava del Señor». Esta construcción simbólica exigía que las mujeres fueran madres fértiles, pero al mismo tiempo asexuales (Al Zard Cerezo, 2018; Alzard Cerezo, 2019).

Durante los primeros años del régimen franquista (1939–1959), la Virgen María sirvió como el principal arquetipo simbólico para la construcción de la identidad femenina por parte del catolicismo nacional. Definida por pureza, altruismo, sufrimiento y maternidad, «mujer pura, abnegada, sufridora, esposa y madre» se utilizó para imponer el modelo de mujer sumisa, esposa y madre, legitimando los roles de género tradicionales a través de mecanismos simbólicos (Alzard Cerezo, 2017). A las mujeres se les atribuían constantemente virtudes como el sentido del deber, el amor, la comprensión, el perdón, el altruismo, la devoción total a la familia, la serenidad, el afecto y el sentido de unidad. El espíritu de sacrificio y el altruismo fueron dos conceptos muy destacados (Álvarez Lacarta, 2015). Este discurso naturalizado sobre «la española: cristiana piadosa, madre ejemplar, esencia

5 Basado en el análisis de las publicaciones de la colección *Al Servicio de España y del Niño Español* (1938–1963), se describieron cuestiones de género y protección social relacionadas con la salud materna e infantil. Se analizó el problema demográfico y la importancia de reducir la mortalidad infantil, especialmente mediante la mejora de la formación de las madres; se esperaba que se quedaran en casa, cuidando a sus hijos y al mismo tiempo se promovía activamente la lactancia materna. (Salazar Agulló, 2009). Para el estudio bibliométrico de 252 monografías, publicadas entre 1938 y 1964, que aparecieron en la colección *Al Servicio de España y del Niño Español*, ver Salazar Agulló, Martínez Marco, Bernabeu Mestre, 2007.

de feminidad, orgullo de España» se ofrecía a través de la prensa y las revistas femeninas (*Bazar*, *Consigna*, *Medina*), pero también a través de libros de texto, manuales de etiqueta, obras literarias de posguerra y «novelas de amor» (Peinado Rodríguez, 2016).

8. La madre republicana – una madre inapta

El «heroísmo» de las madres, salvadoras de la nación, que el régimen dictatorial glorifica, no incluye las experiencias de maternidad de todas las mujeres por igual. El discurso de género franquista, definido, entre otras cosas, por la exaltación de la maternidad, implica la eliminación deliberada de las experiencias de otras mujeres, las que perdieron la Guerra Civil, las «derrotadas» (Trillo, 2011). Cuando Francisco Franco le habla a «la admirable mujer española», excluye intencionalmente a todas aquellas mujeres y madres que eran republicanas y, por lo tanto, no estaban del lado del régimen gobernante. Ellas fueron tachadas de mujeres «contrarias a España» y, debido a su disidencia, sufrieron discriminación en la sociedad. Bajo la influencia de una ideología patriarcal profundamente arraigada, basada en los principios de la tradición judeocristiana, la mujer «derrotada» (republicana) fue doblemente marginada durante el régimen de Franco: como mujer y como disidente. A esa madre había que borrarla y silenciarla para impedir la difusión de valores democráticos y de izquierdas. Por lo tanto, existía una significativa contradicción entre el discurso público del régimen, que glorificaba la figura materna y declaraba a cada madre «defensora de la sociedad y la nación españolas», y el discurso oculto de terror contra las mujeres disidentes. La glorificación de la maternidad por parte de Franco era, en realidad, discriminatoria e intolerante, pues excluía a todas aquellas mujeres, madres o futuras madres, que no podían garantizar que sus hijos o hijas aceptaran las ideas sociales y políticas adecuadas y apropiadas, ya que ellas mismas estaban excluidas de la sociedad por su desacuerdo político (Ramblado Minero, 2008).

No obstante, el papel de estas disidentes era de gran importancia para transmitir ese «otro» legado (el de la República y de la izquierda) y también esa «otra» memoria: la memoria de los derrotados en la Guerra Civil Española. Los testimonios de mujeres prisioneras del régimen franquista (muchas de ellas madres) ilustran cómo la esfera privada, la vida doméstica y la maternidad (valores promovidos por el franquismo) se convirtieron en estrategias de resistencia para transmitir el legado democrático de la República e inmortalizar la memoria de los vencidos. Estos discursos disidentes construían una memoria alternativa, un contradiscurso que se rebelaba contra el discurso oficial de la dictadura. Según testimonios y otras fuentes escritas por prisioneros franquistas (entre ellos, las propias madres), había madres que, tras ser separadas de sus hijos, fueron sustituidas por el Estado, ya fuera literal o figuradamente: sus hijos fueron enviados a orfanatos o fueron adoptados, sin el consentimiento de las madres, por las familias de los «buenos españoles». De esta forma, no solo se interrumpió la transmisión de la herencia materna, sino que se borró a la madre biológica en favor de la madre franquista y del Estado. Las madres republicanas no fueron consideradas las «madres heroicas», que tanto se valoraban

durante el franquismo (Ramblado Minero, 2008). El régimen construyó la figura de la mujer «antiespañola» como la figura del enemigo, que se presenta como sujeto criminal (Trillo, 2011).

Este tema se aborda mediante el análisis de características narrativas y gráficas, «cómics de la memoria» (un medio muy apropiado para narrar la historia poco documentada, invisible e íntima de las mujeres en el contexto de la opresión) sobre la dictadura de Franco, publicados en España desde la década de 1990 hasta 2019, que indica que solo el 10% de los cómics se centran en personajes femeninos y la represión que sufrieron en una sociedad segregada donde estaban en vigor leyes discriminatorias contra ellas. El cómic *Regreso al Edén* de Paco Roca, el dibujante de cómics más famoso y premiado de su generación en España, es un ejemplo de ello. La historia se estructura en torno a la búsqueda de una de las tres fotografías que la madre de Paco conserva de su infancia y su familia, tomadas en 1946 en una playa de Valencia. El eje central de la historia son las formas específicas de violencia cometidas contra las mujeres durante el régimen franquista, y, como ejemplo, vemos a dos hermanas que, aunque de maneras diferentes, son víctimas de la violencia de su padre y de su esposo. Una de ellas es madre conservadora, cristiana y puritana, y la otra es su hermana moderna y sexualmente liberada, que muere en el parto después de que su padre la expulsara de la familia por un embarazo fuera del matrimonio (Touton, 2024). Es evidente que una madre que no cumple con los requisitos de la dictadura franquista, que no es una mujer de familia ni una buena cristiana, no merece el calificativo de «madre heroína», que, al dar a luz a un hijo hace algo bueno por su familia, y aún más importante por la sociedad y la nación. En resumen, la madre inapta tiene que afrontar las consecuencias de su comportamiento inapropiado.

9. La madre como metáfora del régimen franquista

La última imagen de la madre que destacamos durante el análisis temático se refiere al periodo tardofranquista. Se destaca gracias al enfoque metafórico en el análisis de las películas *Ana y los lobos* de Carlos Saura y *Furtivos* de José Luis Borau (ver Rabiet, 2015), que muestran cómo la figura de la madre se convierte en una metáfora del régimen franquista. A través de la representación de la maternidad autoritaria y represiva, ambas películas muestran una crítica simbólica del poder, la represión y el control ideológico ejercido en la España tardofranquista. En los años 70 del siglo XX, Carlos Saura y José Luis Borau crearon dos metáforas cinematográficas para evitar la censura y criticar indirectamente al régimen. Las películas *Ana y los Lobos* (1972) y *Furtivos* (1975) se centran en el estudio de la «perversión de la maternidad» (examinando cómo la maternidad, en lugar de ser un refugio de amor, se presenta como algo destructivo o defectuoso) a través de las acciones de la madre autoritaria y su influencia en otros personajes. La perversión de la maternidad funciona como un diagnóstico del régimen autoritario y de su impacto en la familia y la estructura social, simbolizando el fracaso del autoritarismo dentro de la obsoleta estructura familiar promovida por el régimen, lo que lleva a su

desintegración. El único resultado obtenido, aunque metafórico en las películas, es la creación de una familia neurótica y autodestructiva – la creación de un monstruo por parte del franquismo.

10. Conclusiones

A modo de cierre, el análisis realizado confirma que la idealización de la maternidad durante el franquismo no fue un fenómeno espontáneo ni exclusivamente cultural, sino el resultado de una construcción ideológica sistemática, profundamente arraigada en los valores patriarcales, nacionalistas y católicos del régimen. La figura de la madre se configuró como un pilar central del orden social y político, investida de una función biológica, moral y simbólica que trascendía el ámbito privado para convertirse en un instrumento clave de legitimación del Estado.

El examen de la literatura científica contemporánea en español (2000–2025) pone de manifiesto la diversidad de enfoques analíticos empleados para abordar este fenómeno, así como la persistencia de ciertos ejes temáticos, entre los que destacan la construcción de la madre como guardiana de la nación, su responsabilidad en la salud y educación de los hijos, su dimensión religiosa y moral, y la exclusión de modelos alternativos de maternidad, especialmente el de la madre republicana. Asimismo, los estudios analizados evidencian cómo, en el tardofranquismo, emergen representaciones críticas que reconstituyen la figura materna como metáfora del autoritarismo y sus efectos destructivos en la estructura familiar y social.

Los resultados subrayan que la maternidad, lejos de ser una categoría universal y estática, debe entenderse como una construcción histórica sujeta a relaciones de poder e ideologías dominantes. Este trabajo contribuye, por tanto, a una mejor comprensión de los mecanismos discursivos y sociales mediante los cuales se modelaron los roles de género en la España franquista, al tiempo que pone de relieve la importancia de seguir investigando este campo desde perspectivas interdisciplinarias que permitan visibilizar tanto las continuidades como las transformaciones en las representaciones de la maternidad en contextos contemporáneos.

Bibliografía

Arendell, T. (2000). Conceiving and Investigating Motherhood: The Decade's Scholarship. *Journal of Marriage and the Family, 62,* 1192–1207.

Bussy Genevois, D. (1993). Mujeres de España: de la República al Franquismo. En G. Duby y M. Perrot (Dirs.), Historia *de las mujeres en Occidente* (Tomo 5: El siglo XX) (pp. 227–246). (M. A. Galmarini Rodríguez, Trad.). Madrid: Grupo Santillana de Ediciones, S. A.

Crespo, P. F. (1997). El franquismo. El retorno a la esfera privada (1939–1975). En E. M. Garrido González (Ed.), *Historia de las mujeres en España* (pp. 528–548). Madrid: Editorial Síntesis, S.A.

Curdt-Christiansen, X. L., Weininger, C. (Eds.) (2015). *Language, Ideology, and Education. The Politics of Textbooks in Language Education*. London: Routledge.

Filipović, J., Vučina Simović, I. (2010). La lengua como recurso social: El caso de las mujeres sefardíes de los Balcanes. En P. Díaz-Más, M. Sánchez Pérez (Eds.), *Los sefardíes ante los retos del mundo contemporáneo: Identidad y mentalidades* (pp. 259–269). Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Glenn, E. N. (1994). Social Constructions of Mothering: A Thematic Overview. In E. N. Glenn, G. Chang, L. R. Forcey (Eds.), *Mothering: Ideology, Experience, and Agency* (pp. 1–29). New York: Routledge.

Gómez Martín, M. (2010). La representación de la figura materna como alegoría de la nación durante la Segunda República y la Guerra Civil española. En G. Á. Franco Rubio (Coord.), *Debates sobre la maternidad desde una perspectiva histórica (siglos XVI–XX)* (pp. 371–389). Asociación Española de Investigación de Historia de las Mujeres; Icaria.

Guerrina, R. (2014). WorkingMothers: Performing Economic and Gender Ideologies, In A. O'Reilly (Ed.), *Mothers, Mothering and Motherhood Across Cultural Differences: A Reader* (pp. 467–485). Bradford, ON: Demeter Press.

Hays, S. (1996). *The Cultural Contradictions of Motherhood*. New Haven, CT: Yale University Press.

Hočevar, M., Vodovnik, Ž. (2025). Ideology. In J. J. J. Van den Bosch, N. Lindstaedt (Eds.), *Encyclopedia Tyrannica: A Research Guide to Authoritarianism* (pp. 92–96). Ibidem Verlag.

Hoffmann, D. L. (2000). Mothers in the Motherland: Stalinist Pronatalism in Its Pan-European Context. *Journal of Social History*, *34*(1), 35–54.

Inđić, T. (1982). *Savremena Španija*. Beograd: Nolit.

Kuzmanović Jovanović, A. (2014a). *Jezik i rod: Diskurzivna konstrukcija rodne ideologije*. Beograd: Čigoja.

Kuzmanović Jovanović, Ana. (2014b). Prácticas sobre la regulación de la reproducción como reflejo de las ideologías de género. El caso de España y Serbia en el siglo XX. En A. Kuzmanović Jovanović. et al. (Eds.), *Estudios Hispánicos en el siglo XXI* (pp. 501–516). Belgrado: Facultad de Filología.

Medina, revista de la Sección Femenina. (diciembre 1943).

Miller, T. (2005). *Making Sense of Motherhood: A Narrative Approach*. Cambridge: Cambridge University Press.

Moore, K. (2019). *'I can't be this, you know, ideal mum': An investigation into the discursive construction of first-time motherhood* (tesis doctoral inédita). The University of Leeds.

Morse, S. E. (2014). El sacrificio, la perfección, y el aislamiento: la imagen de la madre española en el contexto socio-histórico y literario. *Pitzer Senior Theses*. Paper 59. https://scholarship.claremont.edu/pitzer_theses/59/

Nash, M. (1996). Capítulo VIII. Pronatalismo y maternidad en la España franquista. En G. Bock, P. Thane (Eds.), Maternidad *y políticas de género: La mujer en los estados de bienestar europeos, 1880–1950* (pp. 279–307). Madrid: Ediciones Cátedra, S. A.

Rich, Ad. (1995). *Of Woman Born. Motherhood as Experience and Institution*. W. W. Norton & Company.

Romano, A. S. (2024). Las transición(es) de la maternidad española (1975–1999). *Culturas: Debates y perspectivas de un mundo en cambio*, *17*. https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar/publicaciones/index.php/Culturas/en/article/view/12678/18844

Samardžić, N. (2003). *Istorija Španije*. Beograd: Plato.

Toboso Sánchez, P. (2007). El discurso de la Iglesia en la dictadura de Franco: mujeres educadas para la sumisión. *XI Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia. Facultad de Filosofía y Letras*. Universidad de Tucumán, San Miguel de Tucumán. https://cdsa.aacademica.org/000-108/69

Winchester, I. K. (2017). Constructing Normativity: A Historiographical Essay on the Codification and Regulation of Gender and Sexuality in Franco's Spain. *Bulletin for Spanish and Portuguese Historical Studies*, *42*(2), 104–119.

Fuentes

Al Zard Cerezo, D. A. (2018). *Del modelo maternal del primer franquismo al discurso neoliberal de la "buena madre": mater amantísima, llena de gracia y de símbolos* (tesis doctoral inédita). Universidad Complutense de Madrid.

Álvarez Lacarta, M. del C. (2015). *Evolución del papel de la mujer en la sociedad española a través de "Ama" (1959–1989): del franquismo a la transición democrática* (tesis doctoral inédita). Universidad de Zaragoza.

Alzard Cerezo, D. (2017). La Virgen María como figura simbólica en la construcción de la identidad femenina de la posguerra española (1939–1959). En Asociación Española de Investigación de Historia de las Mujeres (Coord.), H. Gallego Franco, M.ª C. García Herrero (Eds.), *Autoridad, poder e influencia: mujeres que hacen Historia*, Vol. 2. (pp. 437–449). Barcelona: Icaria.

Alzard Cerezo, D. (2019). "Mater amantísima": la paradoja virginal del primer franquismo. En X. M.ª Ramos Díez-Astrain et al. (Eds.), *Las huellas del franquismo: pasado y presente* (pp. 778–801). Granada: Comares.

Arce Pinedo, R. (2016). *La construcción social de la mujer por el catolicismo y las derechas españolas en la época contemporánea* (tesis doctoral inédita). Universidad de Cantabria.

Bernabeu Mestre, J. (2002). Madres y enfermeras. Demografía y salud en la política poblacionista del primer franquismo, 1939–1950. *Revista de Demografía Histórica*, *20*(1), 123–143.

Blanco Fajardo, S. (2019). Ocio, hogar, maternidad y … ¿política?: los programas femeninos de Radio Madrid durante el primer franquismo (1939–1959). En L. Barco Cebrián, M.ª J. Ruiz Somavilla, M.ª T. Vera Balanza (Eds.), *Cambio generacional y mujeres universitarias: Genealogías, conocimiento y compromiso feminista* (pp. 227–244). Madrid: Dykinson.

Cenarro, A. (2016). Entre el maternalismo y el pronatalismo: el Seguro de Maternidad en los orígenes de la dictadura de Franco (1938–1942). *Ayer*, *102,* 47–70.

Colmenar Orzáes, C. (2009). La institucionalización de la maternología en España durante la Segunda República y el franquismo. *Historia de la Educación, 28,* 161–183.

Díaz Silva, E. (2013). Madres, suegras y abuelas: La representación de las mujeres mayores en la prensa femenina durante el franquismo. En P. Folguera et al. (Coords.), *Género y envejecimiento: XIX Jornadas Internacionales de Investigación Interdisciplinar* (pp. 681–702). Universidad Autónoma de Madrid: UAM Ediciones/Instituto Universitario de Estudios de la Mujer.

Dios Fernández, E. de. (2014). Domesticidad y familia: ambigüedad y contradicción en los modelos de feminidad en el franquismo. *Feminismo/s*, *23* (Ejemplar dedicado a: Todo sobre mi familia. Perspectivas de género / coord. por Adrián Gras Velázquez), 23–46.

Gil Gascón, F. (2009). *Construyendo a la mujer ideal: mujer y censura cinematográfica durante el franquismo (1939–1963)* (tesis doctoral inédita). Universidad Complutense de Madrid.

Gómez Martín, M. (2010). La representación de la figura materna como alegoría de la nación durante la Segunda República y la Guerra Civil española. En G. A. Franco Rubio (Ed.), *Debates sobre la maternidad desde una perspectiva histórica (siglos XVI–XX)* (pp. 69–386). Barcelona: Icaria.

González Pérez, T. (2009). Los programas escolares y la transmisión de roles en el franquismo: la educación para la maternidad. *Bordón*, *61*(3), 93–105.

Jiménez Zunino, C., Roquero García, E. (2016). Los discursos expertos sobre crianza y maternidad: aproximación al caso español 1950–2010. *Arenal: Revista de historia de las mujeres*, *23*(2) (Ejemplar dedicado a: Ser "buena" para la patria. Discursos bajo el franquismo), 321–345.

Leiva Vargas, M. J. (2023). Mujeres y madres de bien Hispanismo nacionalcatólico y aborto durante las dictaduras de Franco y Pinochet. *Revista de historia*, *30*(1), 1–23.

Martínez Cuesta, F. J. (2017). Maternidad y primer franquismo. *Revista de Comunicación y Salud*, *7*, 151–172.

Muñoz Ruiz, M. del C. (2003). Las revistas para mujeres durante el franquismo: difusión de modelos de comportamiento femenino. En G. Nielfa Cristóbal (Coord.), *Mujeres y hombres en la España franquista: sociedad, economía, política, cultura* (pp. 95–116). Madrid: Universidad Complutense.

Navarro Caravaca, J. (2023). *Secciones para la mujer en la prensa franquista: análisis del diario murciano Línea (1939–1959)* (tesis doctoral inédita). Universidad de Murcia.

O'Donohoe Villot, M. P. (2019). Las madres del régimen: representación visual de la mujer en el franquismo. En X. M.ª Ramos Díez-Astrain et al. (Eds.), *Las huellas del franquismo: pasado y presente* (pp. 901–920). Granada: Comares.

Peinado Rodríguez, M. (2016). "Las mujercitas" del franquismo: como enseñar y aprender un modelo de feminidad (1936–1960). *Estudos Feministas*, *24*(1), 281–293.

Pinilla García, A. (2006). La mujer en la posguerra franquista a través de la Revista *Medina* (1940–1945). *ARENAL*, *13*(1), 153–179.

Rabiet, C. (2015). "A veces madre y siempre madrastra": la perversión de la maternidad en el cine del último franquismo. *Clarín: Revista de nueva literatura*, *20*(116), 22–28.

Ramblado Minero, M. de la C. (2008). Madres de España / Madres de la anti-España: La mujer republicana y la transmisión de la memoria republicana. *Entelequia (Málaga), 7,* 129–137.

Rodrigo Paredes, F. (2019). El regreso a la tradición durante el primer franquismo: la mujer, la "gran olvidada" de la normativa legal. En X. M.ª Ramos Díez-Astrain et al. (Eds.), *Las huellas del franquismo: pasado y presente* (pp. 885–900). Granada: Comares.

Rodríguez Ortiz, E. (2018). Vírgenes, madres y doncellas. Ser mujer durante el Franquismo a través del humor gráfico de La Nueva España, *Asparkia. Investigación Feminista, 32,* 75–93.

Salazar Agulló, M., Bernabeu Mestre, J., Ramos Salas, E., Galiana Sánchez, M. A. (2010). Madres y enfermeras: el modelo de cuidados a la infancia en la colección «Al servicio de España y del niño español» (1938–1964). *RECIEN: Revista Científica de Enfermería (España), 1,* 32–41.

Salazar Agulló, M. (2009). *Asistencia materno-infantil y cuestiones de género en el programa "al servicio de España y del niño español" (1938–1963)* (tesis doctoral inédita). Universitat d'Alacant/Universidad de Alicante.

Salazar Agulló, M., Martínez Marco, E. A., Bernabeu Mestre, J. (2007). La salud materno-infantil durante el franquismo: notas bibliométricas sobre el programa «Al servicio de España y del niño español». *Asclepio. Revista de Historia de la Medicina y de la Ciencia*, *59*(1), 285–314.

Toboso Sánchez, P. (2007). El discurso de la Iglesia en la dictadura de Franco: mujeres educadas para la sumisión. *XI Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia. Facultad de Filosofía y Letras*. Universidad de Tucumán, San Miguel de Tucumán. https://cdsa.aacademica.org/000-108/69

Touton, I. (2024). "¡Qué poco sabía de ti, Mamá...!" Las mujeres durante el franquismo en el "cómic de la memoria" español. *Olivar: revista de literatura y cultura españolas*, *24*(38). https://www.olivar.fahce.unlp.edu.ar/article/view/OLIe147

Trillo, P. (2011). Las mujeres, la maternidad y la infancia en el primer franquismo. *IX Jornadas de Sociología*. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Argentina. https://cdsa.aacademica.org/000-034/526

Ivana Z. Georgijev
Jelena M. Kovač
Ana N. Kuzmanović Jovanović

Summary

THE IDEALIZATION OF MOTHERHOOD IN THE CONTEXT OF FRANCOISM: AN ANALYSIS OF SCIENTIFIC LITERATURE IN SPANISH

This article explores the role of women and mothers during the era of Francisco Franco (1939–1975). Francoism idealized the mother in patriarchal terms, presenting her as the foundation of society and the "allegory of the nation" (Gómez Martín, 2010), firmly linking her identity to traditional feminine roles. The dominant gender ideology of the time viewed women primarily through their role as "angels of the home", whose biological and social destiny was motherhood (Bussy Genevois, 1993; Nash, 1996). Women were portrayed as mothers, wives, and daughters, obedient, modest, but also responsible for others and gentle (Crespo, 1997; Morse, 2014), as necessary for the survival of the nation. This ideal of the Spanish mother extended to different spheres and social levels, from daily life to institutional policies and the teachings of the Catholic Church, creating a broader metaphor of the mother of the nation. This article has two objectives: to explore how this ideal of motherhood was constructed during the Franco regime (1939–1975) and to show how this phenomenon is investigated in contemporary scientific journals and monographs, as well as what themes and analytical perspectives scholars consider relevant. To this end, a systematic literature review and a qualitative analysis of dominant themes were used. The analyzed material includes 32 articles, book chapters, and monographs in Spanish published between 2000 and 2025. During the research, we identified four thematic units that best reflect what a woman and mother should be like in Francoist society: the mother as the pillar of the family and society; the mother as someone responsible for the children's health; the mother as a good Christian; the Republican mother as an unfit mother. The fifth thematic unit we recognized was the mother as a metaphor for the regime of Francisco Franco. The analysis results showed that the figure of the mother was shaped as a central pillar of the social and political order. Her biological, moral and symbolic function transcended the private domain to become a key instrument of the State. A woman as a human being was not valued if she could not have children. A Republican woman was not respected either in Francoist society. An unfit mother has to face the consequences of her inappropriate behavior, while a Francoist mother occupies an honorary place in society as long as she meets all the requirements of the regime.

Key words:
motherhood, Francoism, scientific literature, Spanish, 21st century

Ивана З. Георгијев
Јелена М. Ковач
Ана Н. Кузмановић Јовановић

Сажетак

ИДЕАЛИЗАЦИЈА МАЈЧИНСТВА У КОНТЕКСТУ ФРАНКИЗМА: АНАЛИЗА НАУЧНЕ ЛИТЕРАТУРЕ НА ШПАНСКОМ ЈЕЗИКУ

Овај чланак истражује улогу жена и мајки током ере Франсиска Франка (1939–1975). Франкизам је идеализовао мајку унутар патријархалног оквира, представљајући је као темељ друштва и „алегорију нације" (Gómez Martín, 2010), чврсто повезујући њен идентитет с традиционалним женским улогама. Доминантна родна идеологија тог времена допирала је до жена првенствено кроз улогу „анђела дома", чија је биолошка и друштвена судбина била мајчинство (Bussy Genevois, 1993; Nash, 1996). Жене су приказане као мајке, супруге и ћерке – послушне, скромне, али и одговорне за друге и нежне (Crespo, 1997; Morse, 2014), као неопходне за опстанак нације. Овај идеал шпанске мајке проширио се на различите сфере и друштвене нивое, од свакодневног живота до институционалних политика и учења Католичке цркве, стварајући ширу метафору мајке нације. Овај чланак има два циља: да истражи како је овај идеал мајчинства конструисан током Франковог режима (1939–1975) и да анализира како се овај феномен истражује у савременим научним часописима и монографијама, као и које теме и аналитичке перспективе истраживачи сматрају релевантним. У том циљу, спроведен је систематски преглед литературе и квалитативна анализа доминантних тема. Анализирани материјал обухвата 32 чланка, поглавља књига и монографије на шпанском језику објављене између 2000. и 2025. године. Током истраживања издвојили смо четири тематске целине које најбоље осликавају каква би требало да буде жена и мајка у франкистичком друштву: мајка као стуб породице и друштва; мајка као одговорна за здравље деце; мајка као добра хришћанка; мајка републиканка као неподобна мајка. Пета тематска јединица коју смо препознали била је мајка као метафора режима Франсиска Франка. Резултати анализе показали су да је фигура мајке обликована као централни стуб друштвеног и политичког поретка. Њена биолошка, морална и симболичка функција превазишла је приватну сферу и постала кључни инструмент државе. Жена као људско биће није била цењена уколико није могла да има децу. Није била уважавана ни жена републиканка у франкистичком друштву. Неподобна мајка мора да се суочи с последицама свог неприкладног понашања, док франкистичка мајка заузима почасно место у друштву докле год испуњава све захтеве оновременог режима.

Кључне речи:
мајчинство, франкизам, научна литература, шпански језик, XXI век

ИНДЕКСИРАН У ERIH PLUS, MLA International Bibliography и DOAJ. Дигиталне копије свезака часописа архивирају се у Дигиталном репозиторијуму Народне библиотеке Србије.
ОБЈАВЉУЈЕ СЕ двапут годишње.
Све информације и упутства ауторима налазе се на https://anali.fil.bg.ac.rs. Радови се предају анонимно путем линка за предају радова.

REVISTA INDEXADA EN ERIH PLUS, MLA International Bibliography y DOAJ. Las copias digitales de la revista están archivadas en el Repositorio Digital de la Biblioteca Nacional de Serbia.
PUBLICADA bianual.
Toda la información relativa a las directrices para autores y normas de estilo está disponible en línea en https://anali.fil.bg.ac.rs. Los artículos se presentan de forma anónima a través del enlace correspondiente.

INDEXED IN ERIH PLUS, MLA International Bibliography and DOAJ. Digital copies of the Journal are archived in the Digital Repository of the National Library of Serbia.
PUBLISHED twice a year.
All information regarding notes for contributors and stylesheet available online at https://anali.fil.bg.ac.rs. Papers are submitted anonymously via the Submission link on the website.

CIP - Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

80(497.11)

АНАЛИ Филолошког факултета = Anales de la Facultad de Filología = Annals of the Faculty of Philology / Филолошки факултет Универзитета у Београду ; главни и одговорни уредник Биљана Чубровић. - Књ. 1 (1961)- .- Београд : Филолошки факултет Универзитета у Београду, 1961- (Београд : Birograf comp). - 24 cm

Полугодишње. - Текст на срп. и више светских језика.
- Друго издање на другом медијуму: Анали Филолошког факултета (Београд. Online) = ISSN 2787-1037
ISSN 0522-8468 = Анали Филолошког факултета (Београд)
COBISS.SR-ID 16394242