



universität
wien

DIPLOMARBEIT / DIPLOMA THESIS

Titel der Diplomarbeit / Title of the Diploma Thesis

„Abarcando cuatro tipos de leyendas. Analizando Bécquer, Hugo,
Andrade y Asturias”

verfasst von / submitted by

Linus Koch

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of

Magister der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2019 / Viena, 2019

Studienkennzahl lt. Studienblatt / degree
programme code as it appears on
the student record sheet:

A 190 313 353

Studienrichtung lt. Studienblatt / degree
programme as it appears on the student record
sheet:

Lehramtsstudium UF Geschichte, Sozialkunde,
Polit. Bildg. UF Spanisch

Betreut von / Supervisor:

ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Friedrich Frosch

Danksagung: Ich möchte mich in erster Linie bei meinem Betreuer ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Friedrich Frosch dafür bedanken, dass er mich sehr gut unterstützt hat. Er war sehr kritisch, geduldig und flexibel mit mir, was wichtig war, da die Betreuung fast ausschließlich telefonisch verlief (die Arbeit wurde in Spanien verfasst). Außerdem muss ich hier Doz. Mag. Dr. Dr. Michael Rössner dankend erwähnen. Seine Anregungen brachten mich auf mein endgültiges Thema.

Ich bedanke mich auch bei meiner Freundin Nathalie, Pablo, Siana und Paula, die wichtige Korrekturlesungen vornahmen. Max Hammel konnte mich bei der französischen Fachliteratur unterstützen. Der Kollege Johannes Mathois war eine wichtige moralische und fachliche Stütze.

Contenido

1. Introducción.....	1
1.1. Propósito de investigación	1
1.2. Justificación de la elección de las obras	1
1.3. Estructura de la tesis	2
2. Trasfondo histórico	3
2.1. La literatura del Romanticismo	3
2.1.1. La evolución histórica del Romanticismo europeo.....	3
2.1.2. Características de la literatura romántica	6
2.2. El Vanguardismo hispanoamericano	12
2.2.1. Evolución histórica de la Vanguardia	12
2.2.2. Características y aspectos generales de la literatura vanguardista.....	17
2.2.3. Los estilos y personajes importantes de la Vanguardia hispanoamericana	19
3. El subgénero de la leyenda	24
3.1. Literatura sobre el subgénero literario leyenda	24
3.2. Definiciones generales de la palabra <i>leyenda</i>	25
3.3. Evolución histórica de la leyenda.....	26
3.4. Diferentes tipos de la leyenda.....	28
3.5. Características de la leyenda.....	30
3.6. Funciones de la leyenda	31
4. Presupuestos metodológicos acerca del análisis.....	33
4.1. La función del narrador	33
4.2. Presupuestos sobre el proceso de la creación literaria	34
4.3. La literatura como medio de comunicación	35
4.4. Ideas de la teoría literaria postcolonial	36
4.5. Intertextualidad	38
4.6. Ideas de la literatura comparada.....	39
Análisis de los libros	40
5. Criterios del análisis.....	40

5.1. La historicidad y credibilidad	40
5.2. Vinculaciones culturales e intertextuales.....	41
5.3. La transmisión	41
5.4. Elementos fantásticos.....	42
5.5. La conclusión.....	42
6. Gustavo Adolfo Bécquer: <i>Leyendas</i>	43
6.1. Información general sobre el autor y su obra	43
6.2. La historicidad y credibilidad	44
6.3. Vinculaciones culturales e intertextuales.....	46
6.4. La transmisión	48
6.5. Elementos fantásticos.....	51
6.6. Conclusión.....	53
7. Victor Hugo: <i>Légende des siècles</i>	54
7.1. Información general sobre el autor y su obra	54
7.2. La historicidad y credibilidad	56
7.3. Vinculaciones culturales e intertextuales.....	59
7.4. La transmisión	60
7.5. Elementos fantásticos.....	62
7.6. Conclusión.....	64
8. Mário de Andrade: <i>Macunaíma, o herói sem nenhum carácter</i>	66
8.1. Información general sobre el autor y su obra	66
8.2. La historicidad y credibilidad	68
8.3. Vinculaciones culturales e intertextuales.....	69
8.4. La transmisión	72
8.5. Elementos fantásticos.....	74
8.6. Conclusión.....	75
9. Miguel Ángel Asturias: <i>Leyendas de Guatemala</i>	77
9.1. Información general sobre el autor y su obra	77
9.2. La historicidad y credibilidad	78
9.3. Vinculaciones culturales	80

9.4. La trasmisión	81
9.5. Elementos fantásticos.....	83
9.6. Conclusión.....	85
10. Conclusión final	86
Literatura.....	91
Literatura primaria.....	91
Literatura secundaria	91
Anexo	99
Deutsches Abstract.....	99
Abstract español.....	99
Deutsche Kurzzusammenfassung	101

1. Introducción

Todos conocemos ciertas historias y cuentos con contenidos fantásticos o sobrenaturales, los cuales tienen una importancia para nuestra cultura, ya sea regional, nacional o religiosa. La leyenda es un subgénero literario tradicional que puede ser comparado con el cuento popular, la fábula, el cuento de hadas o el mito. Algunas leyendas pueden ser cruciales para la historia o para la autoestima de ciertas culturas; otras tienen importancia regional. Aunque se trata de un subgénero muy antiguo, muchos autores lo reinterpretaron a lo largo de la historia. Esta tesis quiere presentar cuatro obras de cuatro autores diferentes y analizar su manera de adopción de la leyenda.

1.1. Propósito de investigación

Concretamente, se quiere mostrar cómo esos cuatro autores crearon su propia versión de leyenda y qué función tuvo la modernización de este subgénero en el contexto de su correspondiente época literaria. Para poder analizar esto, en primera instancia hay que exponer las características del subgénero leyenda y crear un catálogo de criterios. A través de esto, se va a analizar si y cómo cada una de las obras elegidas cumplen los criterios elaborados. Finalmente, se va a exponer y comparar los resultados.

1.2. Justificación de la elección de las obras

En este trabajo, se van a analizar las obras de cuatro autores que adaptaron el género de la leyenda en su correspondiente época. Así, pues, se analizarán las *Leyendas* (1858-1864) de Gustavo Adolfo Bécquer (1836-1870), una selección de poemas de los tres tomos de *La Légende des siècles* (La Leyenda de los siglos) (1859, 1877, 1883) de Victor Hugo (1802-1885), *Macunaíma. o herói sem nenhum carácter* (*Macunaíma. El Héroe sin ningún carácter*) (1928) de Mário de Andrade (1893-1945) y *Leyendas de Guatemala* (1930) de Miguel Ángel Asturias (1899-1974). En el siguiente apartado se va a explicar, por qué estas obras deben servir como una buena elección para el análisis.

En primer término, todos los libros son adaptaciones de la leyenda en su correspondiente edad. Además, se puede notar que tres de los títulos a analizarse contienen la palabra “leyenda” y esto presupone la referencia de los autores a este antiguo subgénero. Al examinar el libro *Macunaíma*, se entenderá también la vinculación que tiene con la leyenda. La manera en la que cada autor en concreto logró esto responde al propósito de esta investigación.

Evidentemente, estos cuatro no son los únicos intentos de la resucitación de la leyenda, lo que exige una justificación de la elección. Primero, tenemos dos épocas culturales, es decir, el Romanticismo, con las *Leyendas* de Bécquer y la *Légende des siècles* y la Vanguardia hispanoamericana, con *Macunaíma* y *Leyendas de Guatemala*. De este modo, contamos con dos épocas diferentes para poder comparar el intento de la aplicación de la leyenda. Incluso, se verá que las ideas de la implementación fueron diferentes en cada una de las épocas. Además, los libros de las dos épocas culturales igualmente provienen de dos continentes diferentes, por lo que se puede asumir que, al lado de las influencias por las normas de sus épocas culturales, los autores también provenían de dos trasfondos histórico-culturales, lo que también podría haber tenido un impacto en la obra de los autores. A saber, por un lado, España y Portugal en el siglo XX con sus poetas y escritores que se encontraban en países sacudidos por cambios políticos y sociales en el auge del nacionalismo y patriotismo y, por otro lado, Guatemala y Brasil, dos estados poscoloniales en busca a una nueva autoestima nacional.

Contar con autores de cuatro países diferentes (España, Francia, Brasil y Guatemala) no solamente significa una variedad por la procedencia de los autores, sino también, se trata de un punto de vista literario amplio del romanticismo, ya que los cuatro libros fueron escritos en tres idiomas románicos diferentes: español (*Leyendas* de Bécquer, *Leyendas de Guatemala*), francés (*Légende des siècles*) y portugués (*Macunaíma*).

1.3. Estructura de la tesis

Después de esta introducción, se explicará el trasfondo histórico del Romanticismo y de la Vanguardia Latinoamericana. En concreto, se expondrán sus evoluciones históricas, así como sus características estilísticas y sus temarios peculiares. Se podrá apreciar por qué el resurgimiento del subgénero de la leyenda se volvió importante y popular. Además, se presentarán unos presupuestos teóricos importantes para el análisis de la elección de las obras. Con respecto a este punto, se llevará a cabo la exposición del catálogo de criterios que se utilizará en el análisis posterior. Finalmente, el último capítulo resumirá y comparará los resultados surgidos a través de los cuatro análisis y proporcionará un panorama de las posibles investigaciones continua.

2. Trasfondo histórico

En este capítulo, se profundiza en las dos corrientes artísticas esenciales para esta investigación, esto es, el Romanticismo y la Vanguardia hispanoamericana. Concretamente, se expondrán sus desarrollos históricos, así como sus relevancias y características. Asimismo, como luego se verá, para el análisis de la leyenda es fundamental tener en cuenta los trasfondos históricos y peculiaridades políticas y sociales. En consecuencia, se informará brevemente sobre la época de cada autor en el país correspondiente. Cuando se hable de las suposiciones históricas, se deberá explicar su importancia.

2.1. La literatura del Romanticismo

Este apartado informará sobre los trasfondos históricos del Romanticismo y sobre sus características, el cómo se analizarán obras de Victor Hugo y de Gustavo Adolfo Bécquer, incluso tratará aspectos elegidos de la historia de España y Francia en el siglo XIX.

2.1.1. La evolución histórica del Romanticismo europeo

La palabra *Romanticismo* viene del adjetivo inglés *romantic*. Esta palabra fue utilizada para describir lugares bonitos de la ingenua literatura de caballería (De Paz 1992: 17). Ya en la segunda mitad del siglo XVIII, la palabra apareció varias veces en la literatura inglesa y francesa, vinculada con temarios que hoy entendemos como románticos, por ejemplo, la naturaleza (cf. Paz 1992: 18). En aquel periodo, en Alemania la palabra también explicó lo gótico y medieval (cf. Paz 1992: 19).

El Romanticismo fue una revolución artística, política, social e ideológica que tuvo lugar en grandes partes de Europa. Se pudo observar una voluntad hacia sistemas políticos democráticos, en vez del Neo-Absolutismo (cf. Navas Ruiz 1990: 13). Según Navas Ruiz, tres revoluciones fueron cruciales para la popularización del romanticismo: el amparo de la monarquía constitucional de Inglaterra, la revolución industrial y la aparición del liberalismo (cf. Navas Ruiz 1990: 14). El romanticismo no afectó solamente la literatura, sino también las bellas artes, con pintores como Caspar David Friedrich (1774-1840) o William Turner (1775-1851) (cf. Navas Ruiz 1990: 18).

El movimiento artístico se desarrolló directamente del clasicismo y empezó sobre todo en el ámbito de la literatura, cuando surgieron temas anteriormente poco existentes, como un fuerte énfasis en la sentimentalidad. Los jóvenes artistas y escritores prerrománticos estuvieron

inspirados por escritores como Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), quien brilló con sus pensamientos independentistas y liberales. Esta actitud se mezcló con una nueva concepción de la naturaleza, lo que se puede ver en obras como *Rêveries du promeneur solitaire* (1778). (cf. Paz 1992: 21). Estos cambios de la mentalidad de los artistas se produjeron como una consecuencia de evoluciones políticas y sociales. Es decir, la cultura se convierte cada vez más razonable, oferta más y hay más libertades de expresión (cf. Paz 1992: 22). El avance de las ciencias racionales, además, provocó una crisis de la teología y de las ciencias históricas (cf. Prado 1994: 810).

El proyecto de los autores de transformar sus sentimientos en una forma literaria les hizo inclinarse hacia Alemania e Inglaterra, donde ya se había instalado un movimiento literario, realizando exactamente esto (cf. Paz 1992: 25). En Inglaterra, James Macpherson (1736-1796) publicó poemas con contenidos medievales, que se interpretan como poemas pioneros románticos, mientras que, en Alemania, el movimiento fue llevado a cabo por los escritores del movimiento Sturm und Drang, que rechazaron la estética neoclasicista (cf. Hurtado 2016: 229). Desde allí, las ideales románticas se difundieron, al principio a Francia y luego a Italia, Rusia, España, Portugal y al resto de Europa (cf. Navas Ruiz 1990: 18).

Hablando del Romanticismo francés, Prado diferencia entre tres olas: la primera abarca todas las publicaciones de carácter romántico hasta 1820, las cuales combinan los temas filosóficos del siglo XVIII con las de la Revolución Francesa. Su tema principal fue la vida interior sentimental del hombre. Después de la Restauración Borbónica, Francia se quedó con algunos logros de 1793, como la monarquía constitucional, con igualdad ante la ley (cf. Price 2016: 165). La segunda ola fue entre 1820 y 1848, el tema crucial fue la ambigüedad entre el hombre natural y la sociedad moderna. Además, se criticó la burguesía y la injusticia en busca de un sistema político más igualitario (cf. Prado 1994: 811). Este periodo fue caracterizado por el reinado del duque de Orléans, Louis-Philippe, rey de Francia (1773-1850). Se coronó bajo la promesa de gobernar según la voluntad de los ciudadanos y del cumplimiento de las exigencias de la Revolución Francesa (cf. Price 2016: 191). Sin embargo, durante los años 30 había varias insurgencias, así como intentados golpes militares (cf. Bertier de Sauvigny 2009: 304). Había también unos años políticamente más tranquilos a raíz de la sofocación de la oposición y de las libertades personales limitadas (cf. Price 2016: 195). El tercer romanticismo es marcado por el fracaso de las revoluciones de 1848 y se centra en sentimientos, la soledad o la melancolía (cf. Prado 1994: 812). Desde un punto de vista histórico, la toma de poder de Luis Napoleón (1808-1873) tuvo un gran impacto. Se coronó el emperador Napoleón III en 1852. Su reinado se

caracterizó por la industrialización, la instalación de un poder ejecutivo efectivo y la abolición de muchas libertades personales (cf. Price 2016: 207). Durante los años 50 casi no hubo ninguna oposición visible, a causa de la fuerte supresión estatal, que forzó a todos los enemigos a callarse o a huir al exilio (cf. Price 2016: 210). Sin embargo, en 1860 el rey empezó a disminuir su propio poder con el reforzamiento del poder del parlamento y con más libertades de la prensa (cf. Price 2016: 211). Este proceso culminó en 1868, cuando se afirmó la libertad de prensa y reunión (cf. Price 2016: 213).

El Romanticismo español se instaló en los últimos años del siglo XVIII con obras *Noches Lúgubres* de José Cadalso (1741-1782). El antiguo régimen terminó con el fin del reinado de Carlos IV. (1748-1819). En aquella época España era un país rural, poco industrializado con aproximadamente 10 y 12 millones de habitantes (cf. Tusell 2004: 17). Una serie de traducciones de obras románticas europeas llegó a España entre 1800 y 1814, lo cual significó una fuente de inspiración importante para los escritores y poetas españoles (cf. Navas Ruiz 1990: 36). Otro asunto inspirador fue la victoria contra los franceses en la Guerra de la Independencia, que fue vista como una victoria patriótica bajo el concepto romántico (cf. Stiffoni 1990: 897sp). La restauración del poder absoluto de Fernando VII (1784-1833) y las represiones que le siguieron, provocaron una gran ola de emigración y la llamada *Década Ominosa* (1812-1823). Un gran parte de la intelectualidad liberal tenía que apartarse de su país. En otros estados europeos los refugiados entraron en contacto con ideas políticas más avanzadas y radicales que fueron traídas a su país cuando regresaban a España (cf. Stiffoni 1990: 900). El periodo más notable en cuanto a las publicaciones románticas españolas, según Navas Ruiz fue entre 1834 y 1844 con muchas obras influyentes, como *La conjuración de Venecia* o *Don Juan Tenorio* de José Zorrilla y Moral (1817-1893) (cf. Navas Ruiz 1990: 37). La muerte de Fernando VII tampoco significó la llegada de tiempos fáciles, dado que siguió el reinado de Isabela II (1830-1904) y las tres Guerras Carlistas (1833-1840, 1846-1849, 1872-1876) (cf. Stiffoni 1990: 901sp). La gran crisis económica de 1866 hizo aumentar el individualismo y la crítica contra el sistema político establecido. Incluso siguió un auge de popularidad de movimientos de izquierda, como el socialismo, anarquismo, positivismo o krausismo. Estos se enfrentaron a adeptos de la política de derechas y esto marcó uno de los ámbitos de conflicto centrales de la segunda mitad del siglo XIX (cf. Seco Serrano 1990: 960). La censura de todas las publicaciones no eclesiásticas, que fue especialmente dura en el decenio a partir de 1854, endureció la labor de los escritores, poetas y periodistas y los amenazó con muchos años de prisión por publicaciones con contenidos no deseados (cf. Alonso 2010: 93). Sin embargo, en los años menos opresivos del siglo XIX, en el periodismo había un auge enorme. Después de

Fernando VII, renacieron los periódicos y las entrevistas, que tuvieron una forma aún más moderna (cf. Alonso 2010: 105). Durante el siglo XIX también se pudo observar un proceso democratizador por el aumento rápido de los lectores y el siguiente dilema de las editoriales, que preferían ofrecer una literatura apropiada para todos con la finalidad de maximizar las ventas, contra algunos escritores que preferían que la literatura permanezca un medio exclusivo para los lectores cultos (cf. Alonso 2010: 5).

2.1.2. Características de la literatura romántica

2.1.2.1. Las ideas de los románticos

Viñas Piquer señala un cambio en la actitud de los autores que puede explicar muchas peculiaridades del Romanticismo: partiendo de la época cultural anterior, el Clasicismo, una particularidad ideológica que se desplazó. Los autores y poetas clasicistas siempre se habían remontado al trabajo artístico de la antigüedad, los clásicos y los grandes maestros, los románticos se profundizaron en la vida interior de la misma persona (cf. Viñas Piquer 2017: 263). Existió un interés por la expresión de estos sentimientos interiores. Una causa histórica también pueden ser los cambios sociales y políticos en el periodo del Romanticismo, así como la dureza y disciplina de la vida diaria de una sociedad en un proceso de urbanización creciente (cf. Paz 1992: 22). El filósofo y literato Friedrich Schlegel (1772-1829), según la opinión de muchos expertos, es uno de los protagonistas de la teoría romántica, pues vivía durante la fase de la transición del clasicismo al romanticismo. En su obra maestra, *Gespräch über die Poesie (Diálogo sobre la poesía)*, que es una fuente importante para los filólogos, explica profundamente este traspaso histórico y artístico (cf. Viñas Piquer 2017: 265). Schlegel explica las ideas artísticas a través de una metáfora: compara la labor poética con una planta: Así como crece sola, sin que el jardinero tenga que atribuir mucho exento la fuerza de la naturaleza, la poesía debe fluir de los pensamientos íntimos (cf. Viñas Piquer 2017: 269). Schlegel dice que los románticos deben presentar estos sentimientos de manera fantástica e interesante (cf. Schlegel 1800: 119). La fuente de esos sentimientos no debe revelarse, (cf. Schlegel 1800: 120). Como resultado, los escritores románticos solían difundir una cosmovisión bastante individualista. Esto atribuyó a un ideal romántico de la aplicación de personalidades individuales e interesantes para que sean de atracción de los lectores (cf. Viñas Piquer 2017: 264). Schlegel opta por la poesía como género romántico ideal, mientras la novela no la ve apropiada (cf. Schlegel 1800: 123).

Además, surgieron temas políticos, como los sentimientos de libertad y la toma de poder de la fuerza individual que vive en el hombre mismo, que se popularizaron en la literatura francesa en la segunda mitad del siglo XVIII (cf. Paz 1992: 23). Evidentemente, los primeros intentos de autores prerrománticos de acercarse a estos temarios tuvieron un estilo neoclásico (cf. Prado 1994: 810-811). Se imaginaron mundos fantásticos, lejos del mundo real, racional y de las utopías presentadas por la política. Este deseo y el problema de no poder alcanzarlo impulsaron a los artistas en su búsqueda del aislamiento para estar solos con sus sentimientos íntimos, muchas veces melancólicos (cf. Paz 1992: 24). En consecuencia, buscaron una manera de liberar su alma en la naturaleza salvaje, que les parecía el lugar ideal para enfrentarse a sus sentimientos. Por eso, muchos intelectuales viajaron a lugares lejanos, como a las sabanas de América o algunas islas caribeñas (cf. Paz 1992: 23).

Otro temario importante fue el subjetivismo que se opuso al objetivismo científico. Además, muchos autores se dedicaron al nacionalismo, a contenidos de la historia regional y al catolicismo, como respuesta a la literatura neoclasicista que solo sabía referirse a la mitología e historia greco-romana (cf. Navas Ruiz 1990: 18-19).

2.1.2.2. Temarios de la literatura y poesía romántica

El amor es un sentimiento evidentemente crucial para el Romanticismo. Suele ser expresado como furioso, ciego, apasionado, o, al contrario, de manera melancólica y triste (cf. Navas Ruiz 1990: 52). Hay dos formas principales como suele aparecer la mujer en las obras románticas, a saber, a veces como la amada guapa, ideal, convencional, o, al polo contrario, mala, vengativa y negativa (cf. Navas Ruiz 1990: 53). Esta profundización individualista en este sentimiento también provoca uno de los temas más famosos del Romanticismo, la suicida por amor. Este fenómeno no solamente permaneció en el nivel del texto de las obras románticas, más bien, afectó el comportamiento de muchos jóvenes, como se puede ver en un fenómeno bien conocido, la novela *Die Leiden des jungen Werthers* (*Las penas del joven Werther*) (1774) de Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) (cf. Frutos Dávalos 2016: 147). Este fenómeno se trasladó también a España, por ejemplo, con Mariano José de Larra (1809-1837), que no solamente fue uno de los escritores más importantes del Romanticismo español, sino también, un estereotipo ideal de un personaje romántico. Había estado enamorado de una mujer inalcanzable, lo que le provocó suicidarse de un tiro con solamente 27 años. Publicó muchos textos en revistas, por ejemplo, *El día de Difuntos de 1836* (1836) que mostró su espíritu pesimista, negativo y depresivo. Antes de su muerte prematura, solamente había publicado una

novela: *El doncel de don Enrique el Doliente* (1834) que describe las problemáticas amorosas en el trasfondo histórico de una familia real que verdaderamente había vivido en la Edad Media (cf. Frutos Dávalos 2016: 151). Un tipo de héroe romántico es el hombre libre, que vive fuera de la ley, que rechaza totalitariamente la sociedad y sus normas (cf. Hurtado 2016: 232). Otra figura clásica de las novelas románticas es el héroe trágico, que después de varios reveses de fortunas finalmente fracasa (cf. Hurtado 2016: 234).

Una época importante para los románticos era la Edad Media, que fue vista como una época simple, natural, exenta del racionalismo moderno que prohíbe la fe y la creencia inocente (cf. Paz 1992: 25). Evidentemente, el Romanticismo no ha sido la única época cuyos autores mostraron un gran interés por temas históricos. Sin embargo, se nota una nostalgia única y una idealización del pasado que nunca había sido presentado tan potente como por los románticos (cf. Viñas Piquer 2017: 264). Obviamente, esto también provoca un temario esencial de muchas obras románticas: el conflicto entre el hombre natural y la sociedad moderna (cf. Prado 1994: 811). Los lectores de las obras románticas pueden observar muchos temas históricos que sirven como trasfondos (cf. Navas Ruiz 1990: 50). Según Viñas Piquer, un personaje fundamental que influía en los románticos historicistas fue el poeta y filósofo alemán Johann Gottfried Herder (1744-1803). Según su convicción, la reflexión sobre épocas pasadas debe ejecutarse profundamente. El historiador debe ubicarse mentalmente en la época e intentar obtener un punto de vista históricamente correcto (cf. Herder 1774: 45).

El interés por temas históricos también se muestra en el retorno a mitos antiguos de la cultura folclórica. No obstante, según el entendimiento histórico ya mencionado, la idea de la transcripción simple de antiguos mitos no respondió a las ideas románticas. Más bien, los románticos, sobre todos los alemanes, crearon sus propios mitos y leyendas y los trasladaron estilísticamente a su época cultural (cf. Viñas Piquer 2017: 271).

Muchos autores españoles del siglo XIX se dedicaron a leyendas antiguas o revitalizaban este subgénero con sus propias obras. Caro Baroja nombra varias publicaciones importantes, como *Leyendas y novelas jerezanas* de un autor desconocido (1869), los poemas del Duque de Rivas (1791-1865) o las traducciones de leyendas alemanas de Fernán Caballero (1796-1877) y algunos textos de Bécquer, que fueron publicados póstumamente bajo el título *Leyendas* (cf. Caro Baroja 1991: 137).

Además, existió un interés por países extranjeros. El orientalismo desempeñó un papel crucial para algunos románticos españoles por el involucramiento de la cultura árabe en la historia de

su país (cf. Navas Ruiz 1990: 50). Estos intereses, que frecuentemente sirven como trasfondos para las narraciones románticas, así como el temario del retorno a la naturaleza, pueden ser interpretados como una forma del escapismo mental, que no sorprende, puesto que las situaciones políticas en la época del Romanticismo eran bastante complicadas. (cf. Viñas Piquer 2017: 264).

2.1.2.3. Recursos estilísticos del Romanticismo

Desde un punto de vista estilístico y retórico, dominan las descripciones exuberantes del lugar. Hay dos escenarios principales: en primer lugar, la naturaleza, que suele ser descrita como salvaje, peligrosa; en segundo lugar, las ciudades, entre las cuales dominan las ciudades con un gran valor histórico (cf. Navas Ruiz 1990: 58). Además, tenemos elementos fantásticos que, a veces, deben parecer surgir de lo subconsciente, de los sueños (cf. Navas Ruiz 1990: 59). Hay algunas peculiaridades que repetidamente marcan a los personajes románticos. Los héroes son apasionados, orgullosos y enamorados, caballerosos y nobles. Al polo contrario, hay los antihéroes: crueles, traidores, ciegos (cf. Navas Ruiz 1990: 60). En cuanto al lenguaje, los románticos intentaban utilizar un fondo amplio de palabras, sean cultas o plebeyas (cf. Navas Ruiz 1990: 60).

La prosa fue un género en auge, también debido al creciente periodismo. En los periódicos y revistas se encontró artículos costumbristas y novelas de folletín (cf. Hurtado 2016: 233). El costumbrismo fue un subgénero del Romanticismo que abarcó textos cortos en prosa o rimas que cuentan de un ambiente o de personajes normales. Así, se puede hablar de un paso en la dirección del Realismo. Uno de los costumbristas más importantes fue Serafín Estébanez Calderón (1799-1867) (cf. Hurtado 2016: 234). Influidas por varias traducciones de autores extranjeros, como Victor Hugo, o Walter Scott (1771-1832), las novelas históricas se popularizaron, lo que provocó una ola de publicaciones correspondientes (cf. Hurtado 2016: 233). Las novelas históricas desempeñan un papel importante. En estas, se puede experimentar argumentos parecidos (cf. Hurtado 2016: 235).

Uno de los teatrales más importantes era Eugenio Hartzenbusch (cf. Hurtado 2016: 238). Sus obras, así como en otras obras románticas, se sitúan en la Edad Media. Tienen una estructura bien elaborada que no deja ningún espacio para improvisaciones. Otro subgénero importante era la comedia mágica (cf. Hurtado 2016: 239). También en el teatro aparecen héroes trágicos que finalmente mueren por amor, por ejemplo, en las obras de Larra (cf. Hurtado 2016: 239sp).

2.1.2.4. Personajes importantes

Un personaje importantísimo para el romanticismo fue William Wordsworth (1770-1850), cuyo *Preface to Lyrical Ballads* (1800), que es visto como el manifiesto del Romanticismo inglés, explica profundamente las ideas estilísticas del movimiento romántico (cf. Viñas Piquer 2017: 277). Exigió que los escritores deberían dejar de ser parte de un proceso de reutilización de un estilo poético ya entablado. Más bien, en lugar de dejarse influir por los antiguos maestros, y su esquema de rimas, debe intentar crear su propio tipo de poesía, que, así, también es más entretenido que la imitación de poetas famosos. Estos contenidos verosímiles los quiere presentar de una manera interesante para los lectores. Sin embargo, se opone al uso de un lenguaje lleno de recursos estilísticos y palabras de otros idiomas. Más bien, debe ser apropiado para los sentimientos que deben ser transmitidos. El poeta, cuando está escribiendo, debe dejar fluir sus sentimientos, de manera espontánea. Dice que la diferencia entre poesía mala y buena es que, en la última, los sentimientos dan importancia a la acción y no al revés (cf. Wordsworth 1909).

Cuando se habla de las características de la literatura romántica, no hay que olvidar a Victor Hugo (1802-1885), autor del supuesto manifiesto del Romanticismo francés, el prefacio a la obra de teatro monumental *Cromwell* (1827). La escribió en un periodo, en el que el Romanticismo ya se había popularizado en el ámbito de la poesía y novelas, no obstante, aún no en el teatro, un medio que seguía siendo exclusivo para la aristocracia y burguesía, por eso, un terreno nuevo para los escritores jóvenes. Además, los críticos teatrales, que podían decidir con sus reseñas sobre el éxito de las obras, impidieron que hubiera escritores teatrales que se atrevieran a publicar obras no-conformistas. Victor Hugo quería dismantelar justo este dilema con su prefacio. (cf. Viñas Piquer 2017: 297). Según él, el teatro debería intentar abordar todos los aspectos de la vida y, consecuentemente, incluir tales escenas tristes, como también el divertimento (cf. Viñas Piquer 2017: 298sp). Aunque alabó obras maestras del teatro, se opuso al hábito de copiar e imitar a los grandes maestros, puesto que, según él la imitación nunca podría alcanzar la cualidad artística del original (cf. Viñas Piquer 2017: 302). Sin embargo, el escritor debe utilizar imágenes del mundo real y de la naturaleza y expresarlas con sus palabras. No debe ignorar el carácter natural de estas imágenes, cuando les trata, aunque la reflexión nunca parece al original, puesto que el escritor las modifica con sus recursos estilísticos (cf. Viñas Piquer 2017: 278).

Uno de los representantes más importantes del Romanticismo español, según Frutos Dávalos, el más popular de todos era José Zorilla (1817-1893). Después de hacerse famoso con su periodismo, entró la sociedad culta y se adjuntó con otros personajes románticos, como Juan Eugenio Hartzenbusch (1806-1880) o José de Espronceda (1808-1842) (cf. Frutos Dávalos 2016: 152). Este último, desempeñó un papel importantísimo para la difusión de ideas políticas y filosóficas del Romanticismo, pues sus artículos y poemas, por ejemplo, la *Canción del pirata* (1835) rebosan de elementos de las ideas románticas como la libertad (cf. Frutos Dávalos 2016: 156). Además, se conoce a Espronceda por su libro poético *El Estudiante de Salamanca*, que cuenta una historia mórbida, llena de elementos sobrenaturales y oscuros. (cf. Frutos Dávalos 2016: 157). Zorilla consolidó su estatus de un escritor importantísimo con su obra teatral maestra *Don Juan Tenorio* (1844), que, según Frutos Dávalos es una de las obras más importantes de la toda la historia de la literatura española.

Antes de *Don Juan Tenorio*, otra obra se hizo popular por ser el primer éxito teatral romántico: Se trata de *Don Álvaro o la fuerza del sino* (1835) de Ángel María Saavedra (1791-1865), más conocido bajo su alias duque de Rivas. El protagonista, sin saberlo, mata al padre de su amada y la obra termina con la muerte trágica de todos los protagonistas, también con el suicidio romántico de don Álvaro (cf. Frutos Dávalos 2016: 155).

Evidentemente, también los textos de Gustavo Adolfo Bécquer pertenecen al canon de las obras reputadas, debido a que se puede referirse a él como el *último romántico* (cf. Frutos Dávalos 2016: 158). Respecto a este propósito, se ejecutará un análisis de las Leyendas del autor.

El romanticismo llegó a Portugal bastante tarde. Ogando González define el año 1825 como el inicio del movimiento artístico en el país ibérico. Por ello, la publicación de *Camões* por Almeida Garrett (1799-1854), un poema épico, que es considerado la primera obra romántica portuguesa (cf. Ogando González 2011: 192). Ayudó a instalar el movimiento en Portugal, también con temarios habituales del Romanticismo, por ejemplo, con su publicación *Dona Branca*, que intenta crear una nueva mitología portuguesa imitando cuentos populares de Alemania y Gran Bretaña (cf. Ogando González 2011: 197). Otro personaje importante del Romanticismo portugués es Alexandre Herculano (1810-1877), iniciador de la novela histórica que tenía la voluntad de reconstruir la historia de su patria (cf. Abreu 2000: 389). Como Bécquer, él también escribió leyendas, que fueron publicadas bajo el título *Lendas e Narrativas* (1851) (cf. Abreu 2000: 391). La narración de muchas de ellas es completamente inventada, mientras otras cuentan de hechos históricos (cf. Abreu 2000: 392).

2.2. El Vanguardismo hispanoamericano

Los próximos capítulos van a informar sobre el desarrollo y las peculiaridades de la Vanguardia hispanoamericana. En concreto, se hablará de los inicios del movimiento, empezando con las Vanguardias europeas y éxito en el otro lado del océano atlántico. Luego se informará sobre algunos personajes importantes y algunas corrientes estilísticas hispanoamericanas.

2.2.1. Evolución histórica de la Vanguardia

2.2.1.1. Los orígenes de las Vanguardias

Las rupturas estéticas a finales del siglo XIX provocadas por autores como Walt Whitman (1819-1892), Edgar Allan Poe (1809-1849), Charles Baudelaire (1821-1867) o Stéphane Mallarmé (1842-1898), iban a preceder nuevos movimientos literarios como el Simbolismo o el Decadentismo. Estos, según Mendonça Teles y Müller-Bergh respondieron a las tres mentalidades cruciales del siglo XX: el optimismo de la Belle Époque, el pesimismo y la preocupación neoclásica del Romanismo. De allí, se establecieron los movimientos vanguardistas sobresalientes: el futurismo, el Dadá, el cubismo, expresionismo y surrealismo. Los primeros dos mencionados eran los movimientos más radicales que aspiraron una ruptura completa de los valores artísticos establecidos (cf. Mendonça Teles / Müller-Bergh 2007: 13). Los jóvenes autores buscaron esta ruptura sobre todo en el sector del lenguaje escrito (cf. Mendonça Teles / Müller-Bergh 2007: 14). Especialmente el futurismo de Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944) fue un movimiento pionero, con su temperamento feroz y su tematización del progreso tecnológico. (cf. Navascués 2002a: 18).

Otro movimiento artístico importante fue el Dadá, que fue convocado en 1916 en el Cabaré Voltaire en Zurich (cf. López Petit 2011: 14). Una idea esencial del Dadá es la negación radical de valores artísticos convencionales (cf. López Petit 2011: 16). Dos de ellos tienen una importancia especial para el movimiento, a saber, Raoul Hausmann (1886-1971) y Richard Huelsenbeck (1892-1974). Este último publicó del manifiesto dadaísta en 1918 (cf. López Petit 2011: 17). En este documento exigieron no menos que una revolución social, política en el nivel mundial, refiriéndose a ideas del comunismo (cf. López Petit 2011: 18). Esta idea artística, que exigió un cambio radical y la destrucción de las estructuras anteriores, también se trasladó a las obras de arte y a la literatura (cf. López Petit 2011: 20). Otro autor dadaísta importante fue el

rumano Tristan Tzara (1896-1963), que fue uno de los artistas del movimiento del Café Voltaire en Zurich, donde residió, tras haber huido a Suiza durante la Primera Guerra Mundial. En sus publicaciones más importantes *La Première aventure céleste de Mr Antipyrine* (*La primera aventura celeste del señor Antipirina*) (1916) y *Vingt-cinq poèmes* (*veinticinco poemas*) refleja las ideas políticas y artísticas de Dadá, aunque había intercedido a favor del experimentalismo literario, a lo largo de su vida se distanció más y más de la Vanguardia (cf. Tzara 2015: 3).

Otro movimiento importante de la Vanguardia es el Surrealismo (cf. Llarena, 2008: 116). Desempeña un papel importante para este trabajo porque el libro *Leyendas de Guatemala* fue escrito por Asturias en el ambiente de los surrealistas franceses. La idea fundamental del Surrealismo consiste en una descomposición de los elementos reales para construir algo nuevo que no debe responder al concepto convencional de la belleza. La Primera Guerra Mundial fue crucial para el surge del movimiento surrealista bajo sus padrinos André Breton (1886-1966), Louis Aragon (1897-1982), Benjamin Péret (1899-1959) y Philippe Soupault (1897-1990). Contestaron a la locura y la deconstrucción de todas las virtudes de la civilización en los años de guerra. Todo este desprecio de la cultura del oeste automáticamente produjo un interés por otras culturas y pueblos exóticos (cf. Clifford 1988: 119). El momento en que surgió el movimiento fue con la publicación del manifiesto del Surrealismo, “*Automatismo psíquico puro por cuyo medio se intenta expresar tanto verbalmente como por escrito o de cualquier otro modo el funcionamiento real del pensamiento*” (1924) de Breton (Frutos Dávalos 2016: 215). Lugares exóticos, por ejemplo, África, fueron populares por sus artefactos culturales, figuras y formas exóticas (cf. Clifford 1988: 120). Los escritores surrealistas que tematizaron culturas extranjeras aplicaron el estilo literario para dismantelar las fronteras entre la propia cultura y la cultura representada en el argumento (cf. Clifford 1988: 147). Según Llarena, los textos surrealistas de Alejo Carpentier (1894-1980) y Asturias muestran de manera espléndida el transporte de elementos culturales indígenas con su lenguaje rico en sus obras surrealistas. Así pudieron representar la mítica y lo maravilloso como elementos importantes de Hispanoamérica (cf. Llarena, 2008: 116).

Los estilos mencionados suelen ser subsumidos bajo el término *vanguardia*, que viene de la palabra francés *avant-garde*, que se origina de la terminología militar y significa “avanzada militar”. Esta connotación nos deja suponer que se trate de un movimiento joven y rebelde (cf. Navascués 2002a: 13). Algunos movimientos vanguardistas se entendieron como una respuesta a la Primera Gran Guerra, que les mostró a los vanguardistas cómo los hombres con sus antiguas ideas de belleza fueron capaces de matarse entre ellos de una manera cruel y caótica (cf. Oviedo,

2001a: 294). Estas ideas fueron criticadas a menudo por muchos contemporáneos, sin embargo, algunos intelectuales, como por ejemplo José Ortega y Gasset (1883-1955) con su ensayo *La deshumanización del arte* (1925) dieron espaldas a los jóvenes artistas en ese ámbito artístico crítico y sensible (cf. Frutos Dávalos 2016: 231). El vanguardismo se entendió a sí mismo como un movimiento rebelde, luchando por la difusión de sus exigencias políticas y artísticas. En consecuencia, muchos artistas se dirigían al público con la publicación de manifiestos, antologías y revistas (cf. Navascués 2002a: 17). Otra figura central de la Vanguardia, especialmente influyente para los representantes hispanohablantes, fue el español Ramón Gómez de la Serna (1888-1963), el inventor de la *Greguería*, un estilo literario vanguardista. Según Longhurst, es especialmente influyente para la narrativa vanguardista española con sus novelas que tienen un estilo fragmentado y experimental que rebosan de situaciones cotidianas que resultan en acontecimientos sorprendentes e interesantes. *El incongruente* (1922) contiene varios episodios ordenados del más probable al menos probable (cf. Longhurst 2005: 527).

2.2.1.2. La Vanguardia hispanoamericana

Durante los primeros decenios del siglo XX en Iberoamérica las ciudades grandes fueron creciendo rápidamente y pronto se transformaron en metrópolis. Este proceso continuo de urbanización tuvo lugar en casi todas las grandes ciudades iberoamericanas (cf. Navascués 2002a: 33). A partir de la Primera Guerra Mundial, se establecieron tiempos difíciles para la agricultura, lo que llegó a su quiebra máxima durante la crisis económica mundial de 1929 (cf. Navascués 2002a: 34-35). En consecuencia, los sistemas económicos de los países hispanoamericanos, que normalmente se centraron en la exportación de productos primarios, requirieron un cambio radical (cf. Navascués 2002a: 37). La población rural empobrecida huía a las ciudades, dónde se estableció una nueva masa de proletarios. No sorprende que en las publicaciones de los años 40 se evidencia muchos protagonistas, viviendo en las metrópolis, confrontándose con problemas económicos. En las regiones rurales había muchas protestas, como las rebeliones indígenas en los Andes (cf. Navascués 2002a: 35).

Los últimos decenios del siglo XIX los países centroamericanos no contaron con muchos movimientos políticos, en comparación con los países América del Sur. (cf. Flamarion Santana Cardoso 1992: 202). En Guatemala, las primeras décadas del siglo XX no fueron caracterizados por mucha democracia y libertades personales. En los dos primeros decenios del siglo XX gobernó “El Señor Presidente”, el general Manuel José Estrada Cabrera (1857-1924), que había sido elegido en 1898 (cf. Tangherlini 1990: 212). Hasta su caída manejó mantener la presidencia

de manera autoritaria, mientras defendía su régimen bajo el uso de violencia contra varias insurgencias (cf. Tangherlini 1990: 215). Los indígenas no gozaron de buena reputación en Guatemala, dónde fueron discriminados y solamente desempeñaban el papel de peones en los latifundios (cf. Tangherlini 1990: 169).

En la República de Brasil, que existió en esa forma entre 1889 y 1930, hubo un crecimiento de la población evidentemente alto. Más concreto, entre 1900 y 1920 la población se dobló y llegó a los 27 millones (cf. Fausto 1992: 414). El aumento rápido se produjo también a causa de la inmigración europea, especialmente, desde Italia, Portugal y España, lo que resultó positivo para Brasil, a causa de la creciente necesidad de trabajadores rurales, producida por la demanda alta internacional de café y por la abolición de la esclavitud, que se había ejercido en 1888 (cf. Fausto 1992: 417). Ya que las ciudades crecieron rápidamente, se instaló una vida urbana con nuevas influencias culturales (cf. Schwarcz / Starling 2015: 521). Sin embargo, el estado a menudo fue sacudido por huelgas y conflictos sociales, especialmente en el primer y segundo decenio (cf. Schwarcz / Starling 2015: 534sp). En la última década no había muchos, dado que la represión estatal había sido aumentada (cf. Schwarcz / Starling 2015: 536). El año 1922 fue crucial para el auge de la cultura brasileña, pues San Pablo fue sede de la Semana de Arte Moderno (cf. Schwarcz / Starling 2015: 537sp). Es el momento que se considera el arranque del Modernismo brasileño. La tarea principal fue la representación de un nuevo estado brasileño de una manera artística (cf. Schwarcz / Starling 2015: 538). La Primera República, que en sus últimos años existió sobre un fundamento inestable por problemas económicos y sociales, acabó con la toma de poder de Getúlio Vargas (1882-1954) (cf. Schwarcz / Starling 2015: 577). Su "*Estado Novo*" contó con varios rasgos de las dictaduras fascistas europeas (cf. Schwarcz / Starling 2015: 599). Hubo un aparato fuerte de censura estatal y represión política que controló no solamente a los periodistas, sino también a los escritores, artistas (cf. Schwarcz / Starling 2015: 601).

Desde un punto de vista cultural, en los últimos años del siglo XIX. se confrontaron dos corrientes estilísticas completamente opuestas en Hispanoamérica: el Modernismo y el Naturalismo. (cf. Martin 1992: 201). Evidentemente, esta ruptura estilística tuvo lugar más tarde en Iberoamérica que en Europa, algo que no sorprende, puesto que hasta la época de la democracia del siglo XX todos los movimientos estilísticos aparecían con retraso (Mendonça Teles / Müller-Bergh 2007: 19).

Pío del Corro también indica que la Primer Gran Guerra fue una influencia crucial para la labor de varios grupos modernistas, sobre todo, los que se formaron en el segundo decenio del siglo

XX. La “*caída vertiginosa de un cuadro de valores*” afectó la percepción artística de muchos escritores aspirantes (cf. Pío del Corro 1976: 13), en vista de que era normal y frecuente que los artistas hispanoamericanos viajaban a Europa, especialmente a París, para dejarse influenciar por los movimientos artísticos europeos, no sorprende que se implementara estilos originalmente europeos (cf. Navascués 2002a: 54-55).

Aunque el siglo XX para muchos iberoamericanos significó la derrota completa de la dependencia de España y los otros dueños colonizadores anteriores, la literatura siguió siendo inspirada por ideas europeas, no obstante, los autores modificaron los estilos vanguardistas para crear corrientes literarias exclusivamente hispanoamericanas, como el Criollismo, el Indigenismo o el Regionalismo (cf. Martín 1992: 201sp).

Ya es conocido que el primer impacto importante de la Vanguardia literaria fue el manifiesto futurista de Filippo Tommaso Marinetti de 1909. En el mismo año el movimiento cruzó el Atlántico y se difundió en Hispanoamérica con la traducción del escritor nicaragüense Rubén Darío (1867-1916), el autor modernista hispanoamericano más conocido, en la revista *La Nación* (cf. Mendonça Teles / Müller-Bergh 2007: 14). La resonancia resultó mezclada. Algunos, como el venezolano Henrique Soublette (1886-1912), consideraron el manifiesto no apropiado para la cultura hispanoamericana. Afirmó que los europeos de verdad podían quemar sus museos, pero los iberoamericanos no, pues solamente tenían selva para quemarla. Otros lo consideraban como el progreso positivo de la cultura humana (cf. Mendonça Teles / Müller-Bergh 2007: 28).

El primer rasgo de la Vanguardia iberoamericana se puede encontrarlo en el manifiesto *Non serviam* (1921) del chileno Vicente Huidobro (1893-1948), que fue publicado en el año 1914 (cf. Oviedo, 2001a: 292). Los movimientos artísticos en cada país tuvieron características diferentes, incluso se nombraron de manera distinta, casi siempre utilizando el sufijo “-ismo”. Asimismo, existió el Estridentismo mexicano, el Atalayismo de Puerto Rico o el Ultraísmo argentino o el Runrunismo chileno. La característica básica que fue compartida por todos estos movimientos vanguardistas fue el menosprecio de las formas antiguas de arte y literatura ya establecidas, mientras ellos exigieron novedades radicales (cf. Navascués 2002a: 18). Sin embargo, los movimientos no se creyeron en la capacidad de establecer en exclusividad las reglas de un arte perfecto, aparte de Vicente Huidobro y su Creacionismo (cf. Navascués 2002a: 19).

2.2.2. Características y aspectos generales de la literatura vanguardista

No resulta fácil destacar cuáles son las características fundamentales de este movimiento artístico, debido a que, se trata de un gran número de autores involucrados en el vanguardismo, que trabajaban en diferentes países, lo que produjo una cantidad alta y heterogénea de publicaciones. Además, se habla de varios movimientos artísticos que forman parte del movimiento general, como por ejemplo el Futurismo, Cubismo, Expresionismo, Creacionismo, Dadá y más. Sin embargo, hay unos elementos que destacan y son compartidos por la mayoría de los subgéneros vanguardistas y estos se tratará en los siguientes apartados.

2.2.2.1. Las ideas vanguardistas

Por un lado, la Vanguardia niega radicalmente cada forma de belleza absoluta y, por otro lado, se trata de un movimiento artístico bastante internacional, es decir, los artistas se relacionaron con colegas en otros países, incluso otros continentes (cf. Navascués 2002a: 14). Muchos movimientos vanguardistas, especialmente el Dadá y el Futurismo ejercieron el deseo de una nueva concepción artística con radicalidad, es decir, detestaban de manera absoluta el arte establecido y quisieron cambiarlo (cf. Oviedo, 2001a: 289). Según miembros del movimiento de la Escuela de Frankfurt, la Vanguardia también desempeña un papel importante en la historia política y social, puesto que se trató de una vinculación del arte con exigencias políticas concretas (cf. Castañeda 2015: 7).

Negaron todo lo que surge de la tradición y planearon subsumirlo por su propia concepción artística. Criticaron la conformidad y la estética y la combatieron, no solamente con publicaciones literarias, sino también, con accionismo y manifestaciones. El plan utópico fue cambiar todos los ámbitos de la sociedad, no solamente el arte. (cf. Oviedo, 2001a: 290). Sin embargo, la Vanguardia nunca ha alcanzado la masa de la gente con sus convicciones artísticas y políticas, lo que impidió la realización de sus ideas. No obstante, la transformación del mundo a través de hechos concretos nunca ha sido el plan, más bien, muchos grupos vanguardistas se entendieron como proyectos experimentales de la sociedad y del arte que podían servir como ejemplos del futuro (cf. Castañeda 2015: 9). Según sus ideas políticas, para obtener un mundo nuevo y para poder liberar todas las fuerzas espirituales de los hombres, primero hace falta romper con las normas establecidas. Oviedo nombra esto también “*el último gran gesto romántico de nuestro siglo*” (Oviedo, 2001a: 294). Muchos artistas siguieron menospreciando otras formas del arte durante toda su vida, hasta que odiaron a sus propios seguidores, los Neovanguardistas (cf. Castañeda 2015: 7).

Como los vanguardistas fueron criticando las estéticas antiguas del arte, algunos también se referían a la clasificación de géneros literarios. Muchos negaron las fronteras genéricas y escribieron obras que contenía prosa mezclada con elementos poesía, o textos que no forman parte de ninguno de los géneros (cf. Navascués 2002a: 21).

2.2.2.2. Estilo literario de la Vanguardia

Una de las características más llamativas de la literatura es el juego experimental con el lenguaje. Desde los principios de los movimientos vanguardistas en Europa, la idea literaria siempre se ha fundado en la creación de una nueva forma del lenguaje escrito completamente exenta de los valores artísticos anteriores y conformes (Mendonça Teles / Müller-Bergh 14). Hay textos que ignoran ciertas reglas gramaticales, que contienen palabras inventadas, hasta idiomas fantásticos. Incluso hay textos que finalmente no tienen nada que ver con el idioma español o cualquier otro idioma, cuyos autores solamente se interesan por la fónica de las palabras (cf. Navascués 2002a: 30). Además, algunos escritores incluyen mucho el lenguaje coloquial y regional en sus obras, así como palabras de dialectos indígenas (cf. Navascués 2002a: 31). La poesía experimentó cambios radicales. Había formas nuevas, usos extraordinarios del lenguaje y un rechazo de las estructuras clásicas y los esquemas rítmicos establecidos (cf. Martin 1992: 202). Muchos poemas vanguardistas, como, por ejemplo, los de los estridentistas mexicanos, cuentan con un carácter lúdico y a veces, turbante, puesto que se encuentra oraciones con estructuras sintácticas convencionales. Como las obras dadaístas europeas, por ejemplo, los de Hugo Ball (1886-1927), también hay muchos textos experimentales que tienen un carácter gráfico y experimental. (cf. Mendonça Teles / Müller-Bergh 84).

2.2.2.3. Formas de la publicación

La publicación frecuente a través de ciertos medios es muy característica para los movimientos vanguardistas. Saber, utilizaron a menudo la revista como medio para difundir sus ideas a otros artistas innovadores y al pueblo general. Muchos textos tienen un carácter propagandista y contenidos inherentes que fue posible porque tuvieron un lectorado bastante reducido, lo que les permitió recibir licencias en los países opresores (cf. Navascués 2002a: 57).

Otro medio de publicación importante y muy característico para la Vanguardia fue el manifiesto, inspirado por el “*Manifiesto Futurista*” de Marinetti. Los artistas jóvenes quisieron

expresar sus ideas anti-convencionales de una manera política (cf. Navascués 2002a: 61). En el manifiesto, Marinetti expresa las ideas de su movimiento de manera prescriptiva. Pone de relieve el carácter revolucionario y el aprecio por la tecnología (cf. Emilio Marinetti 1909). Estos manifiestos solían presentar las características y las ideas del movimiento, de un carácter autorreflexivo. Además, muchos cuentan con un humor absurdo (cf. Navascués 2002a: 62). Para promulgar su idea estética, a menudo, el texto ya está escrito en el estilo correspondiente. Además, los manifiestos muchas veces están escritos de una manera polémica con la finalidad de atraer lectores y seguidores nuevos (cf. Mendonça Teles / Müller-Bergh 16). Parece que muchos artistas han puesto todo su esfuerzo en la redacción de su manifiesto. Así, no sorprende que muchos manifiestos sean considerados más importantes que las obras propiamente dichas (cf. Mendonça Teles / Müller-Bergh 17).

También la antología desempeñó un papel muy importante en los movimientos. Eran publicadas para que el lector tuviera una colección que reunía muchos de los movimientos regionales de Hispanoamérica. Sin duda, la más famosa es el *Índice de la nueva poesía americana* del año 1926, publicada por Jorge Luis Borges (1899-1986) (cf. Oviedo, 2001a: 289).

Para el crítico literario peruano José Miguel Oviedo, el Vanguardismo es el fenómeno artístico fundamental del siglo XX. Además, afirma que la Vanguardia marcó el verdadero inicio de la época contemporánea (cf. Oviedo, 2001a: 289). Según él, la Vanguardia rompió las barreras del arte y permitió que pudieran crearse nuevas formas y tipos de arte, lejanos de la conformidad antigua (cf. Oviedo, 2001a: 290-291).

Según muchos críticos literarios, algunas ideas de la Vanguardia también podrían ser interpretadas como continuaciones del Romanticismo. (cf. Castañeda 2015: 7). Un aspecto sería el interés de algunos grupos vanguardistas, como los surrealistas, en el subconsciente de los seres humanos (cf. Castañeda 2015: 8).

2.2.3. Los estilos y personajes importantes de la Vanguardia hispanoamericana

No se puede hablar de un movimiento homogéneo vanguardista en Hispanoamérica. Más bien, sería todo lo contrario, dado que es una peculiaridad de la Vanguardia que desarrolló varios movimientos diversos, que proclamaron su propias artísticas y artísticas. En los próximos apartados se hablará de algunos de los llamados “ismos”, así como sobre unos de los personajes más importantes de la Vanguardia hispanoamericana.

Es importante saber que hasta el siglo XX muchas publicaciones de la literatura hispanoamericana se asemejaron a los estilos europeos. Esta dependencia de las naciones hispanoamericanas impulsó poco a poco sentimientos nacionales y esto se reflejó también en el ámbito de la literatura. No sorprende que muchos autores aspiraron establecer sus propios movimientos vanguardistas. Pues en Europa se pudieron encontrar varios estilos que ofrecieron su propia idea estilística los artistas hispanoamericanos intentaron lo mismo y, como se verá entonces, con la idea evidente de crear estilos que llevan consigo una categoría nacional (cf. Mendonça Teles / Müller-Bergh 2007: 19). Es decir, estos poetas y autores integraron temas nacionales en los estilos europeos. Algo muy importante de muchas obras vanguardistas hispanoamericanas es que no rompieron con el Romanticismo, puesto que su idea estilística pareció apropiada para muchos artistas que intentaron establecer un sentido común nacional (cf. Mendonça Teles / Müller-Bergh 2007: 20).

Evidentemente, un tratado detallado sobre todos los estilos vanguardistas hispanoamericanos rebasaría los límites. Por esta razón, se expone los que desempeñan un papel importante para las obras que van a ser analizadas.

2.2.3.1. El modernismo brasileño

Uno de los escritores pioneros del Modernismo brasileño es el autor de uno de los libros que va a ser analizados en este trabajo: Mário de Andrade. Especialmente durante los años 20 el Modernismo sobrevivió un auge (cf. Mendonça Teles / Müller-Bergh 2015: 15).

El año 1922 es conocido como el comienzo del Modernismo brasileño. Es fundamental mencionar que este movimiento no se puede comparar con el Modernismo en el resto de América Latina, fundado por Rubén Darío. Más bien, significa un movimiento literario que, ya que se difundió relativamente tarde en Brasil, cuenta con elementos estilísticos que se asemejan a muchos movimientos vanguardistas, como el Futurismo Dadá, Expresionismo y Cubismo. Un elemento crucial del modernismo brasileño, que también aparece en varios movimientos vanguardistas hispanoamericanos, es que recurre al Romanticismo, ya considerado muerto por muchos, que incluye un retorno a temarios regionales o nativos (cf. Mendonça Teles / Müller-Bergh 2015: 13). Así, como explican Mendonça y Müller-Bergh, el Modernismo Brasileño puede ser visto en el contexto de la Vanguardia hispanoamericana (cf. Mendonça Teles / Müller-Bergh 2015: 14). Empezó en 1922, convocado por un círculo de autores, poetas y artistas, entre ellos, Mário de Andrade, Manuel Bandeira (1886-1968), Oswald de Andrade

(1890-1954) y otros. Desearon cambiar radicalmente las ideas literarias ya establecidas por su propia idea estilística. Su idea principal fue la aplicación de técnicas vanguardistas sobre temarios nacionales. Algunos estilos vanguardistas, como el Cubismo, desempeñaron un papel importante para las primeras publicaciones, muchas veces combinado con temarios de la mitología indígena (cf. Mendonça Teles / Müller-Bergh 2015: 23).

2.2.3.2. Estridentismo

El Estridentismo, el movimiento vanguardista más importante de México, se lanzó con la publicación del manifiesto *Actual N°1* del poeta Manuel Maples Arce (1898-1981) en 1921, quien es considerado un representante importante de la Vanguardia hispanoamericana. Este pronto se hizo la cabeza de un grupo de artistas, los Estridentistas (cf. Oviedo, 2001a: 386). Uno de los canales de comunicación más importantes del conjunto de artistas fue la revista *Irradiador*, que contenía no solamente contuvo textos, sino también cuadros, por ejemplo, de Diego Rivera (cf. Mendonça Teles / Müller-Bergh 83). Allí, los Estridentistas sobre todo acusaron a las artes establecidas, más que proponer nuevas ideas propias, lo que revela una de las características cruciales del Estridentismo: su agresividad y su carácter revolucionario, que pueden ser comparados con el Futurismo. Sus representantes siempre buscaron el escándalo y a la provocación del conflicto generacional, pero también representaron una idea nacionalista. (cf. Mendonça Teles / Müller-Bergh 84). Ideológicamente, muchos artistas estridentistas acariciaron ideas de la política de la izquierda (cf. Mendonça Teles / Müller-Bergh 87). Algunos poetas y escritores estridentistas importantes fueron Germán List Arzubide (1898-1998), Arqueles Vela (1899-1977) y Luis Quintanilla (1893-1978) (cf. Oviedo, 2001a: 386). Obras importantes son *Andamios interiores* (1922), *Urbe. Super-poema en 5 cantos* (1925) o *Poemas interdictos* (1927), todos de Manuel Maples Arce. Esta última obra mencionada marcó el fin del movimiento artístico que no sorprende por su carácter explosivo (cf. Oviedo, 2001a: 387).

2.2.3.3. Oliverio Gironde, Jorge Luis Borges y el Ultraísmo (1891-1967)

Oliverio Gironde (1891-1967), es uno de los personajes cruciales para la Vanguardia hispanoamericana. Formó parte de un conjunto de escritores y poetas que se llamaron *martinferristas*, un grupo que criticó la literatura contemporánea. La generación literaria argentina de 1922 se vio influenciada por la crisis de los mitos nacionales de los pueblos americanos (cf. Pío del Corro 1976: 13). Es decir, la idealización de la nación no respondió a

la realidad, marcada por las crisis económicas y sociales (cf. Pío del Corro 1976: 14). A esta problemática le respondió con sus poemas, que representan al mundo de manera pesimista. El punto de vista del autor en sí misma puede ser interpretada como su cosmovisión objetiva (cf. Sola Gonzales 1963: 100).

La importancia desempeñada por Gironde para la Vanguardia hispanoamericana se funda en el hecho de que en 1922 se publicó un libro que contenía rasgos evidentemente vanguardistas: *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*. Esta obra fue la culminación de varias obras literarias proto-vanguardistas, por ejemplo, los poemas de Leopoldo Lugones (1874-1938) o algunos versos de Baldomero Fernández Moreno (1886-1950) (cf. Sola Gonzales 1963: 83). Sin embargo, en su época muchos colegas no le dieron mucho respeto y reconocimiento por su trabajo poético hasta su madurez, ya que durante su tiempo productivo no formó parte de ningún movimiento vanguardista concreto (cf. Schwartz 2007: 20).

En concreto, los *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* muestran rasgos del Ultraísmo argentino, así como un lenguaje vulgar y poco poético (cf. Sola Gonzales 1963: 84sp). Sola Gonzales interpreta la gran variedad de escenarios de los poemas como una consecuencia del mundo globalizado (cf. Sola Gonzales 1963: 90).

Gironde solamente publicó 150 poemas en seis libros durante toda su vida, debido a su espíritu perfeccionista dejó muchos inacabados. Sin embargo, cada uno de estos seis libros tiene un nuevo estilo (cf. Schwartz 2007: 10). La obra de Gironde causó interés en algunos círculos literarios, por lo que hubo muchos contemporáneos que se distanciaron de su arte (cf. Sola Gonzales 1963: 89).

Jorge Luis Borges no solamente no solamente fue admirado por con muchos personajes de la literatura y filología, sino también fue un verdadero pionero de la poética de la reescritura y, mencionado en muchas historias de la literatura, el padre de la Vanguardia argentina (cf. Caballero 2017: 15). El argentino frecuentó círculos literarios ultraístas entre 1919 y 1921, durante su estancia en España, dónde también contribuyó a revistas correspondientes.

En 1921 se publicó el *Manifiesto del Ultra* en Mallorca. (cf. Mendonça Teles / Müller-Bergh 2009: 145). En el Manifiesto pone de relieve las ideas progresistas del Ultraísmo, u opina que, el espíritu ultraísta siempre había habitado en los artistas progresistas (cf. Borges 1919). Se acercó al círculo de los ultraístas españoles, cuyo líder fue Ramón Gómez de la Serna (1888-1963) (cf. Mainer 2010: 681). Borges exigió un fin de la literatura que solamente intenta copiar el mundo real, es decir, percibir el mundo como lo hace el ojo humano. Más bien, reclamó a los

escritores que funcionaran como prismas, es decir, perciban el mundo, pero también aplicar de cierta manera la imaginación y producción para crear algo nuevo a lo percibido (cf. Mainer 2010: 77). Otras características, como la rapidez, las metáforas, el cosmopolitismo y la visión cinematográfica, parecen ser influidas por el autor francés Paul Morand (1888-1976), un ídolo importante para los ultraístas (cf. Sola Gonzales 1963: 87sp).

Borges comenzó a establecer su propio estilo literario, alejado de las reglas prescriptivas de cualquier movimiento estilístico, a través de meditaciones y reflexiones sobre el uso literario del lenguaje (cf. Mendonça Teles / Müller-Bergh 2009: 146). El lenguaje en sus publicaciones parece exageradamente construido y artificial. Es caracterizado por el uso amplio de imágenes y metáforas. El vocabulario novedoso sorprende porque a veces no es pertinente (cf. Oviedo 2001b: 19). Uno de los éxitos que ayudó a establecer el ultraísmo en Argentina fue la revista *Prisma* (cf. Sola Gonzales 1963: 85). Además, atribuyó a revistas importantes, por ejemplo, *Martín Fierro. Periódico quincenal de artes y crítica libre* (cf. Mendonça Teles / Müller-Bergh 2009: 146).

2.2.3.4. Vicente Huidobro y el Creacionismo

Vicente Huidobro (1893-1948) fue uno de los poetas chilenos más sobresaliente y también la cabeza de un movimiento artístico bastante importante, el Creacionismo. En su ensayo *non serviam* (1914) postula que el poeta debe desvincularse y hacerse independiente de la intención de la copia de la naturaleza, para concentrarse en su poder creativo (cf. Sáinz de Medrano 2008: 493). Su influencia más importante fue el Ultraísmo español, con cuyos personajes se relacionó mucho (cf. Sáinz de Medrano 2008: 493sp). Sus libros poéticos *Adán* (1916) y *El espejo de agua* (1916) mostraron su dote poético (cf. Sáinz de Medrano 2008: 493). Sin embargo, su libro más famoso es *Altazor* (1919) (cf. Blasco / Rayo / Soria 2002: 109).

En el prefacio a *Adán* describe su idea artística. Se dedicó a la figura bíblica de Adán, quién, según Huidobro, fue el primer hombre, pero también el “[...] *primer poeta creacionista y el primero que comprende y nombra el universo* [...]” (Blasco / Rayo / Soria 2002: 112sp). Huidobro exige que los poetas se liberen de las convenciones establecidas y que las obras poéticas rebozen de creacionismo personal e imaginación. El poeta debe liberarse de todas las convenciones y no intentar copiar la imagen de la naturaleza, más bien, debe meditar sobre las palabras y aplicarlas para crear su propio mundo literario. (cf. Blasco / Rayo / Soria 2002: 113). En obras como *El espejo de agua*, aplica un lenguaje lleno de imágenes, con versos desplazados

y un orden no convencional (cf. Blasco / Rayo / Soria 2002: 114). Más tarde en su carrera trabajaba de manera experimental y crea poemas dibujadas (cf. Blasco / Rayo / Soria 2002: 118). En 1925 publicó *Manifiestos*, una compilación de textos escritos en los años anteriores, que debe representar el *manifiesto de manifiestos*. También contiene el manifiesto “*El Creacionismo*” que describe la evolución y las ideas estilísticas de su movimiento (cf. Blasco / Rayo / Soria 2002: 119).

3. El subgénero de la leyenda

Este capítulo intentará realizar un acercamiento a las ideas de ciertos filólogos y expertos de la literatura, autores que mayoritariamente trabajan en el ámbito de la filología romanística, sobre la leyenda, para crear un catálogo de criterios que caracterizan el subgénero literario de la leyenda.

3.1. Literatura sobre el subgénero literario leyenda

Aunque hay varios autores que trabajaron con el subgénero de la leyenda, solamente podemos encontrar pocos filólogos romanistas que se dedicaron a este asunto en publicaciones que exclusivamente tratan este temario. Uno de estos es el antropólogo, historiador y lingüista Julio Caro Baroja. Su libro “*De los Arquetipos y Leyendas*” consiste en dos tratados: el primero trata los arquetipos y el segundo se especializa en las leyendas. Otro autor hispanohablante que aparece continuamente en las bibliografías de artículos sobre la leyenda es Vicente García de Diego con el estudio preliminar de su *Antología de Leyendas de la Literatura Universal*. Lamentablemente, se nota la antigüedad del libro, por ejemplo, a través de una terminología que hoy en día no parece muy apropiada. Se puede encontrar términos, por ejemplo, “*falsas religiones*” que se refiere a religiones no cristianas (cf. García de Diego 1958: 15). Sin embargo, vamos a referirnos a algunas de las ideas del autor, que, sin duda, nos ofrecen reflexiones amplias y bien pensadas. El experto de la didáctica de las ciencias sociales, lengua y literatura Eloy Martos Núñez también sirve como fuente de información con su *Álbum de mitos y leyendas de Europa*. Como vamos a ver que la definición española de la palabra *leyenda* guarda semejanza con la definición inglés puede convenir incluir algunas ideas de autores angloparlantes, como Timothy R. *Tangherlini* que, aunque está especializado en los estudios culturales y la literatura escandinava, publicó un artículo interesante en que reflexiona sobre los diferentes intentos de la clasificación de la leyenda.

3.2. Definiciones generales de la palabra *leyenda*

Como fundamento para el análisis de los libros, es importante encontrar cómo se caracteriza la leyenda. Tenemos que preguntarnos a qué tipo de texto normalmente se refiere, quién habla de una leyenda y en qué características compartidas se basan.

Primero hay que preguntarnos qué tipo de texto o qué otro producto metafísico puede referirse la palabra *Leyenda*, que viene de la palabra latín *legenda*, que describe “*cosas que deben leerse*” (cf. Coromines 1980: 619). Empezamos con la definición del *Diccionario de términos literarios* de Estébanez Calderón es descrita como un:

“Relato transmitido inicialmente por tradición oral, en prosa o en verso (en algunos casos, se basa en acontecimientos históricos y, en otros, es fruto de fabulación popular) y en que prevalecen elementos fantásticos o maravillosos, frecuentemente de origen folclórico.” (Estébanez Calderón 1996: 614).

Las otras definiciones propuestas, por ejemplo, el significado cartográfico, no se refieren a temarios culturales y por eso no son de gran interés para este trabajo. Podemos ver que, según la definición del diccionario español más importante, una leyenda puede contar acontecimientos reales, semi-reales y ficticios. Además, entendemos que hay una importancia que puede extenderse por mucho tiempo.

Según García Diego, “*la leyenda es una narración tradicional, fantástica, esencialmente admirativa, generalmente puntualizada en personas, época y lugar determinados*” (García de Diego 1958: 3).

Caro Baroja también habla del significado etimológico, incluso lo analiza desde un punto de vista histórico. Constata que en varios textos medievales la leyenda se refiere exclusivamente a historias de santos de la mitología cristiana, parecidas a la definición alemán cómo se puede a ver en el próximo apartado. Autores vivientes más tarde también utilizaban la palabra para describir elementos del contenido de ciertos textos y cuentos (cf. Caro Baroja 1991: 136).

Asimismo, yo soy de un país germano-hablante, tengo que indicar el siguiente aspecto importante para los lectores: En el idioma alemán, la palabra *Legende* habitualmente se refiere exclusivamente a historias de la vida y de los martirios de santos cristianos. Esto lo afirma el filólogo alemán Hellmut Rosenfeld en su libro *Legende*, que se trata exclusivamente del subgénero de la Leyenda. Escribe que, desde un punto de vista filólogo, el término alemán se refiere a cuentos religiosos sobre la vida ejemplar de mártires cristianos, sin embargo, indica que en el uso diario también puede referirse a acontecimientos extraordinarios o poco creíbles

(cf. Rosenfeld 1972: 1sp). Morote Magán indica que, en la Edad Media, también el significado de la palabra española se refería a ese tipo de texto (cf. Morote Magán 2010: 70).

3.3. Evolución histórica de la leyenda

La leyenda pertenece a los géneros de la tradición oral. En los tiempos antiguos la gente se contó historias y mitos que fueron transmitido de una generación a otra. (cf. Martos Núñez 2001: 7). Según Ong, uno de los pioneros de la ciencia de la oralidad, afirma en su libro más importante *Orality and Literacy* que se puede distinguir entre dos formas de oralidad: Mientras la primera es el estado de culturas que no conocen ninguna forma de letras escritas, la segunda es la actualidad, en que la oralidad desempeña un papel grande por el uso de los nuevos medios, como el teléfono y la televisión (cf. Ong 1989: 11). Lo que hoy en día se caracteriza como leyenda empezó en la antigüedad con las historias de Homero, que tenían un valor historiográfico. (cf. García de Diego 1958: 3). El traspaso a la sociedad letrada provocó dos efectos divergentes: Por un lado, la redacción y lectura de pensamientos transcritas en letras causó un auge de la memoria social. Sin embargo, esto también perjudicó la existencia de la tradición oral. (cf. Sierra 2015: 475).

Hoy en día, se conoce muchas leyendas que se crearon tiempos en que el mundo no era globalizado y bien conectado. Cada pueblo tenía sus propias leyendas importantes para la explicación de su propia historia (cf. García de Diego 1958: 3). Como el cuento u otros géneros parecidos, la leyenda estriba en la literatura oral y esto también la caracteriza. Los narradores obtuvieron un papel importante y tenían que poseer competencias lingüísticas y literales buenas (cf. Morote Magán 2010: 72). La repetitiva narración de cuentos, sin la posibilidad de poder transcribirlas crea la situación extraña en que la narración existe solamente en la mente de la gente de forma no estática (cf. Ong 1989: 11). El acto de la narración, además, desempeña una gran importancia para las comunidades iletradas, pues se trata de una actividad que une a un grupo por un cierto tiempo (cf. Ong 1989: 74). Puesto que la gente iletrada no conecta las palabras con su apariencia en letras, la imaginación y la idea teórica de la función de cada palabra es mucho más importante. Ong afirma que una persona letrada y una iletrada siempre tendrán otro entendimiento de cada palabra y no podrán ser capaz de experimentar la percepción del otro (cf. Ong 1989: 121).

Como indica Carratalá, la palabra leyenda originalmente aparece para narraciones cristianas (Carratalá 2014: 9). Surgieron las leyendas hagiográficas, que contaron de las vidas de los

santos (cf. García de Diego 1958: 3). Las leyendas religiosas normalmente tienen el propósito de presentarle al lector la vida buena de un santo y su labor para el bienestar de todos, con la finalidad de que los lectores sean educados y para que experimenten las virtudes de un buen cristiano (cf. García de Diego 1958: 4). La leyenda como subgénero no ha desaparecido en la historia de la literatura, más bien, encontró su espacio en varios movimientos culturales y artísticos. También hoy en día a menudo surgen nuevas leyendas populares, lo que también se puede denominar como “*Urban Legends*”. Varios políticos se refieren a antiguas leyendas antiguas de su propia nación para relacionar estos temarios culturales con su ideología política (cf. Martos Nuñez 2001: 8).

La Leyenda dorada (1264) de Santiago de Vorágine (1228/29-1298), quien fue arzobispo de Génova, es una de las compilaciones de textos cruciales de la literatura del oeste, dado que se trata del segundo libro más popular de la Edad Media, solamente la biblia era más conocida. Había más de mil manuscritos y, después de la invención de la prensa, muchísimas ediciones publicadas en toda Europa y traducidas en muchos idiomas (cf. Manguel 2004:9).

Aunque se trata de una obra extraordinariamente larga, *la Leyenda dorada* no es la única obra de Vorágine, quien también escribió varios sermones que fueron publicados cientos de años después de su muerte. Además, redactó una crónica de su ciudad Génova y trabajos largos sobre San Agustín. (cf. Ródenas 2017: 9). Consultó más de 120 fuentes para transcribir esta antología de las biografías de un gran número de santos. (cf. Manguel 2004:11). Por eso, evidentemente desempeña un papel crucial para la liturgia cristiana, así como para la pintura, en vista de que varios pintores iban orientándose en la riqueza detallista de las descripciones de *La Leyenda dorada* (cf. Manguel 2004:12).

La Leyenda dorada cumplió mucho éxito en la Edad Media. Sobre todo, esto se hace visible a través de la extraordinaria cantidad de copias del manuscrito (cf. Ródenas 2017: 9). Esto es así, puesto que Santiago de Vorágine no redactó una estudio aburrida que solamente es de interés para estudiantes de la teología, sino creó un libro que también atraía un número creciente de lectores.

La Leyenda dorada atrajo varios grupos de lectores gracias a la presentación de las vidas de los santos, llenos de hechos maravillosos y anécdotas sorprendentes (cf. Manguel 2004:11sp). También representantes de la iglesia, por ejemplo, el francés Jean-Baptiste Marie Roze (1810-1899), explican el éxito de la obra y su valor con la ingenuidad literaria de Vorágine (cf. Roze 2017: 19). Considera *La Leyenda dorada* muy importante, puesto que los recursos estilísticos

y la manera de contar soportan el interés de los lectores por las vidas de los santos (Roze 2017: 20). En aquella época, *La Leyenda dorada* fue entendida como un documento histórico que cuenta de hechos reales y de un pasado no tan lejano (cf. Manguel 2004:14).

Hablando de los protagonistas, se nota que todos los santos tienen características y personalidades semejantes, puesto que todos se refieren de una manera u otra a la vida de Jesucristo. Vorágine evidentemente diseñó datos bibliográficos que se parecen uno al otro, se podría decir, que intentó eliminar las particulares y las individualidades de los caracteres para que formen parte en un conjunto homogéneo (cf. Manguel 2004:15). Las pasiones de los santos no están descritas de manera discreta o sentimental, más bien, el lector se siente como una persona que experimenta una tortura pública. El aspecto de la exenta privacidad es crucial para transmisión del mensaje central: el sufrimiento para el bienestar de la humanidad (cf. Manguel 2004:16).

3.4. Diferentes tipos de la leyenda

Por la gran heterogeneidad de textos legendarios y sus relaciones intertextuales con otros subgéneros literarios, Caro Baroja creó un sistema de *subclasificación*, que distingue entre siete tipos de leyendas. Esto nos muestra la variedad de temarios que pueden aparecer en este tipo de texto.

En primer lugar, explica la *leyenda mítica*, que se refiere a cuentos de las mitologías “paganas”, precristianas (cf. Caro Baroja 1991: 143). Los siguientes tipos que vamos a analizar, también cuentan la creación o explicación de algo que existe en realidad, como una leyenda de Timor que cuenta de la creación del arroz (cf. Eliade 1991:10). Coinciden dos subgéneros parecidos, la leyenda y el mito. Según Eliade, “*El mito cuenta una historia sagrada; relata un acontecimiento que ha tenido lugar en el tiempo primordial, el tiempo fabuloso de los «comienzos».*” (Eliade 1991: 6). Veremos que esta definición comparte mucho con la leyenda y que algunos textos seguramente pueden ser considerados como leyendas o mitos. Diez Rodríguez y Diez-Taboada localizan la diferencia entre mito y leyenda en el propósito del lector. Según ellos, el mito sirve para explicar el mundo de manera religiosa y es o fue considerado una verdadera explicación, mientras en la leyenda sobresale la edificación individual de la historia para el lector, sea inverosímil o no (cf. Diez Rodríguez / Diez-Taboada 1998:39).

En segundo lugar, las *leyendas genealógicas y de orígenes étnicos*. Suelen compartir algunas características con las *leyendas míticas* y cuentan la historia de un linaje familiar, de ciudades o de pueblos (cf. Caro Baroja 1991: 147, 150, 151). Muchas de estas evidentemente tienen un carácter supuestamente histórico y no necesariamente tienen que ser muy antiguas, más bien, muchas leyendas genealógicas fueron creadas hace relativamente poco tiempo. Evidentemente, se pudo desenmascarar muchas de estas leyendas como falsificaciones históricas. (cf. Caro Baroja 1991: 149, 151)

En tercer lugar, tenemos las *leyendas hagiográficas* que, en comparación con los tipos previamente explicados, generalmente tienen una expresión escrita, es el tipo de leyenda más tratado por la ciencia literaria. Normalmente cuentan la biografía de un cierto santo y sirven como ejemplo para los creyentes (cf. Caro Baroja 1991: 153). Los expertos destacaron muchas características que suelen aparecer en las leyendas hagiográficas. Primero, normalmente tienen una estructura que consiste en tres elementos: edicto, interrogatorio, suplicio; segundo, hay muchas referencias a otros santos; tercero, hay acumulaciones de detalles en biografías sucesivas; cuarto, muchas veces se trata de adopciones de mitos paganos (cf. Caro Baroja 1991: 156). Este tipo de leyenda básicamente responde al significativo de la palabra alemán *Legende*. Morote Magán también indica el término *Milagro*, que puede ser utilizado para describir este tipo de leyenda (cf. Morote Magán 2010: 70).

Al lado de las *leyendas hagiográficas*, también se puede hallar *leyendas religiosas con casos ejemplares*, que no cuentan de la vida de un santo. Sin embargo, la actuación del protagonista suele servir como un buen ejemplo para los creyentes (cf. Caro Baroja 1991: 160). García de Diego añade que las leyendas religiosas y hagiográficas suelen contener milagros (cf. García de Diego 1958: 5-6).

Además, se pueden distinguir las *leyendas sobre personajes famosos, reales o ficticios, con significado histórico*. Este grupo es bastante amplio y heterogéneo, sin embargo, muchas solamente utilizan personas históricas como protagonistas de acciones inventadas, mientras otras adornan hechos reales (cf. Caro Baroja 1991: 169).

Finalmente, hay *leyendas llamadas “de carácter” sobre personajes sin significado histórico*. Caro Baroja nombra personajes legendarios no históricos, por ejemplo, Don Juan, que va apareciendo de una manera u otra en varios textos (cf. Caro Baroja 1991: 170).

Caro Baroja también nombra las leyendas que pertenecen al ámbito rural y las leyendas urbanas (cf. Caro Baroja 1991: 189). Muchas de las últimas mencionadas cuentan, por ejemplo, del origen de ciertas calles, a veces con referencia a su nombre (cf. Caro Baroja 1991: 190).

El hecho de que ciertas leyendas no pueden ser clasificadas exactamente según este sistema, lo cual muestra la heterogeneidad de los temarios y también sus funciones sociales. Para nosotros, esto nos sirve más que la clasificación de Krzyzanoski, mencionada en el artículo de Tangherlini que distingue solamente entre tres tipos, la leyenda histórica, religiosa y mítica. Tangherlini critica esta clasificación por ser demasiado vaga (cf. Tangherlini: 1990: 384).

3.5. Características de la leyenda

Muchas leyendas cuentan del origen de ciertas personas o lugares del mundo real. Así, por ejemplo, se puede tomar la leyenda del puente del Azguejo, que constata que el puente fue construido con la ayuda de las fuerzas del diablo. Además, parece que algunas actuaciones de leyendas parecen ser copiadas y trasladadas geográficamente a otras leyendas de otras partes del mundo (cf. Caro Baroja 1991: 174). Morote Magán pone de relieve, que justo la leyenda es el subgénero literario proveniente de la oralidad que destaca por la apariencia de lugares del mundo real (cf. Morote Magán 2010: 79).

Caro Baroja también constata que en varios casos se puede experimentar transmisiones de elementos simbólicos, por ejemplo, las alas de la leyenda griega de Dédalo e Ícaro (cf. Caro Baroja 1991: 185). Morote Magán señala el simbolismo de los números, por ejemplo, el tres, el siete, el nueve y el doce; lo que puede provenir del carácter religioso de las leyendas medievales (cf. Morote Magán 2010: 76).

Caro Baroja opina que hay dos elementos estilísticos que suelen aparecer en varias leyendas, es la personificación y la personalización. El primer término significa la creación de una figura concreta basada en un elemento abstracto. Para ofrecer un ejemplo, nombra una tradición religiosa medieval, en que una persona se disfrazó como el Carnaval y otra como la Cuaresma. En cambio, personificación sería crear un carácter con nombre de algún motivo abstracto (cf. Caro Baroja 1990: 4). Un ejemplo sería una figura que aparece en muchos cuentos europeos: "Juan de vota Dios", el judío errante (cf. Caro Baroja 1990: 4-5). Morote Magán añade el concepto de la *transpersonalización*, personajes que aparecen en repetidamente en varias leyendas diferentes. Compara esto con la *contaminación*, que significa que elementos de una

leyenda pueden aparecer en otras leyendas (cf. Morote Magán 2010: 73). Se puede ver que hay un nivel bastante alto de intertextualidad.

Los diferentes tipos de la transmisión de leyendas, oral y escrita, culta y popular, también son factores importantes (cf. Caro Baroja 1991: 192). Los dos tipos de transmisión interferían lo que nos hace difícil diferenciar entre lo popular y lo culto. Para García de Diego, la transmisión es el factor crucial que distingue la leyenda de otros subgéneros literarios, por ejemplo, el cuento, que podría tener las mismas características de una leyenda, pero no se asemejan en todos los aspectos, a causa de la extenta transmisión popular (cf. García de Diego 1958: 5). Martos Núñez considera la leyenda clásica un subgénero en peligro de extinción. Esto lo basa en la pérdida de memoria colectiva, la falta del diálogo generacional, la crisis de la palabra oral y las subculturas (cf. Martos Núñez 2001: 9).

Por la transmisión continua, incluso afirma que una leyenda normalmente puede ser considerada como una obra común, es decir, que por la transmisión no se puede destacar el inventor original, además, fue modificada continuamente. La manera de escribir la leyenda, para que parezca como si se tratara de hechos reales e históricos, lo ve muy importante para su transmisión (cf. Martos Núñez 2001: 7). Diez Rodríguez y Diez-Taboada presumen que el hecho de la transmisión continua puede ser una razón por los contenidos fantásticos y sobrenaturales que suelen aparecer en muchas leyendas. Cada vez alguien cuenta una leyenda podría exagerar más y más hasta que en el cuento culminan acciones inverosímiles, así como características extrañas y extraordinarias de los personajes (cf. Diez Rodríguez / Diez-Taboada 1998:40). Por eso, la aparición de lo sobrenatural, por ejemplo, animales hablantes, es habitual (cf. Morote Magán 2010: 76).

Caro Baroja constata que, a raíz de la gran heterogeneidad de las leyendas, no se puede encontrar muchos rastros estilísticos que son compartidos por todos. Insiste que se debe estudiar cada leyenda a través del correspondiente entorno social e histórico (cf. Caro Baroja 1991: 198). Morote Magán también cree que una definición exacta de la leyenda es difícil, debido a que comparte ciertos rasgos con otros subgéneros literarios orales, como, la fábula, el mito, el cuento el romance, entre otras cosas (cf. Morote Magán 2010: 68).

3.6. Funciones de la leyenda

Según García de Diego, como cada leyenda era transmitida por una cierta cultura, normalmente tiene contenidos específicos culturales y étnicos (cf. García de Diego 1958: 10). Morote Magán

opina que una función esencial de la leyenda es la reflexión sobre estos temarios, por ejemplo, la religión. Además, constata que suelen tratar conflictos, temas personales, problemas humanos y éticos, por ejemplo, la enfermedad, la vida o la pregunta entre el bien y el mal (cf. Morote Magán 2010: 68).

Según Tangherlini, hay un factor crucial que distingue la leyenda de sus subgéneros cercanos y esto es la historicidad. La leyenda intenta reconstruir la realidad y quiere lograr esto con referencias a personas o lugares reales (cf. Tangherlini: 1990: 372). Es muy importante decir que la leyenda no necesariamente cuenta hechos reales, sino, intenta crear la ilusión de contar algo histórico (cf. Tangherlini: 1990: 373). Por esta razón, también hay algunos científicos que vinculan la leyenda directamente con el rumor. Es decir, opinan que la leyenda es un rumor que permanece en el discurso de la gente de una cierta área. Así, los dos tipos de texto tienen en común la falta de información oficial para explicar algo (cf. Tangherlini: 1990: 375). García de Diego afirma que, para nosotros, una leyenda es una lección de la antigüedad, pero para algunos pueblos era o es parte de su historia (cf. García de Diego 1958: 3). Así, también separa estrictamente el cuento de la fábula y la leyenda porque esta última mencionada siempre tiene algún valor histórico o parece como si lo tuviera (cf. García de Diego 1958: 9). Eloy Martos Núñez, que intenta distinguir entre el cuento, el mito y la leyenda; atribuye a la leyenda su presupuesta historicidad (cf. Martos Núñez 2001: 7).

Tangherlini realza la importancia de tener en cuenta la función social e histórica de la leyenda, en vez de concentrarse demasiado en su contenido (cf. Tangherlini: 1990: 377). Para él, la leyenda puede ser un elemento crucial para la identidad y para la tradición de un pueblo, es decir, su propia reflexión sobre la historia que no es necesariamente considerada verdadera por los historiadores (cf. Tangherlini: 1990: 379). Los contenidos de una leyenda pueden reflexionar problemas y asuntos reales de la época de la que proviene (cf. Tangherlini: 1990: 381). Martos Núñez también habla de los conflictos reales disfrazados en historias con contenidos sobrenaturales (cf. Martos Núñez 2001: 8). Los personajes a veces son ficticios, mientras algunas leyendas cuentan con personas que realmente existieron, aunque no necesariamente tienen que ser retratados históricamente correcto (cf. Estébanez Calderón 1996: 614).

Morote Magán, indica en su libro *Aproximación a la literatura oral*, que la leyenda es uno de los subgéneros más antiguos oralmente y tienen mucha importancia e influencia. Asimismo, actúa como predecesor director del cuento moderno (Morote Magán 2010: 67). También menciona la *leyenda urbana*, lo que se refiere, que suele describir acontecimientos

supuestamente sobrenaturales, que comparte muchas características con la leyenda habitual (cf. Morote Magán 2010: 70). Pone de relieve el factor comunicativo del subgénero, ya que indica que es “*un cruce de caminos de caminos entre formas expresivas artísticas y de comunicación*” (Morote Magán 2010: 69).

4. Presupuestos metodológicos acerca del análisis

La idea principal de este trabajo es analizar, cómo estos cuatro criterios están aplicados en los libros. Así se verá, si los autores solamente utilizaron el título *leyenda* sin preocuparse mucho de la forma de su obra, o si verdaderamente intentaron aplicar todas las características para producir textos verdaderamente “legendarios”. Este capítulo también tiene la intención de aclarar los presupuestos teóricos, que hay que tenerlos en cuenta en el análisis de los libros.

Si el lector se pregunta por qué tenemos que ocuparnos con la teoría literaria, hay que responder que sí desempeña un papel importante y trae beneficios consigo. Según Culler, el beneficio más importante es que la teoría suprime el sentido común que podría ser un estorbo para un estudio que aspira la objetividad (cf. Culler 2014: 14). Interpreta el trabajo científico como una lucha contra un sentido común, una construcción histórica-cultural que dirige nuestros pensamientos en una dirección no necesariamente correcta (cf. Culler 2014: 15).

4.1. La función del narrador

La leyenda es un subgénero literario originalmente oral, hace falta analizar el recurso estilístico más importante para imitar la oralidad: el narrador. La idea de analizar explícitamente el narrador de una obra viene de Wayne Clayton Booth (1921-2005), uno de los pioneros de la Estética de la Recepción, cuando intentó analizar la voz del narrador, el *autor implícito*, sin referirse directamente al *autor explícito*, el autor biográfico de la obra literaria (cf. Boothe: 75). Normalmente, cuando se analiza al narrador de un texto, se debe profundizarse en su identidad, cómo aparece en el texto y cómo se involucra en el texto. El narrador es un elemento importante que influye en la presentación de los acontecimientos, pues puede juzgar y valorarlos (cf. Boothe: 17). No obstante, hay que tener cuidado analizando al narrador, puesto que, por un lado, ni se debe confundirlo con el autor biográfico del texto, ni con las voces de los personajes (cf. Boothe: 152). Además, especialmente si se habla de subgéneros narrativos, como la fábula o la leyenda, el narrador frecuentemente suele aparecer en primera persona. Esto no necesariamente significa que puede ser considerado como un personaje de la narración, más

bien, en caso de que no se presente directamente, el autor no pertenece directamente al argumento. El uso de la primera persona limita el poder del narrador, dado que da la impresión de que se percibe las narraciones de una persona que no sabe todo. Sin embargo, opina que el uso de la primera o tercera persona normalmente no es un factor decisivo, en referencia a la función del autor (cf. Boothe: 150f).

4.2. Presupuestos sobre el proceso de la creación literaria

La leyenda es un subgénero que puede contener muchas relaciones intertextuales, así como vinculaciones con la cultura e historia. Se presentará aquí algunos presupuestos teóricos sobre la creación literaria.

Dentro del gran ámbito de la psicología y todas sus ramas hay una disciplina especialmente interesante para los filólogos y científicos de la literatura: el psicoanálisis, que se funda en las investigaciones de Sigmund Freud (1856-1939) (cf. Paraíso 1995: 10). El psicoanálisis de una obra literaria siempre significa un análisis de su autor (cf. Viñas Piquer 2017: 549). En cuanto al proceso creativo, el psicoanálisis tiene una suposición importante: La inspiración para llevar a cabo el proceso de la redacción proviene de la inconciencia (cf. Paraíso 1995: 120). En consecuencia, según López Mondéjar, se puede definir el proceso de la redacción como la transformación de algo inconsciente en algo consciente (cf. López Mondéjar 2018: 19). Para poder crear una obra literaria, el escritor tiene que retornarse de su mente, que provoca que todas sus acciones son impulsadas por los deseos sexuales, al estado de la “participación mística”. Este proceso afirma los métodos literarios psicoanalíticos, ya que las fantasías personales suelen revelar algo del subconsciente, por ejemplo, deseos secretos (cf. Viñas Piquer 2017: 548).

A propósito, o no, el autor puede aplicar varios arquetipos en su obra (cf. Paraíso 1995: 122). Según Carl Gustav Jung (1875-1961), uno de los pioneros del Psicoanálisis, se trata de ciertos motivos que suelen aparecer en las mitologías de numerosos pueblos a escala mundial. Estas imágenes repitientes parecen provenir del subconsciente humano. Expresan una parte de esta y por su carácter primordial se puede ver una relación con la naturaleza o la vida psicológica (cf. Paraíso 1995: 41). Los arquetipos son interpretados como señales de eventos repitientemente experimentados por los seres humanos del pasado. En concreto, se percibe los arquetipos a través de mitos, ritos y símbolos. Se puede nombrar, por ejemplo, los papeles de hombre y mujer que suelen aparecer de manera semejante en muchas mitologías, así como elementos

simbólicos, como el árbol (cf. Paraíso 1995: 42). Esta idea de los arquetipos había sido interpretada por varios antropólogos sociales, por ejemplo, Joseph Campbell (1904-1987), que presentó semejanzas reiterativas en el ámbito de la estructura de narrativos (cf. Paraíso 1995: 180).

4.3. La literatura como medio de comunicación

Cuando se analiza un texto, especialmente si se trata de una supuesta leyenda, un subgénero que refleja circunstancias culturales, históricas y sociales, es fundamental reflexionar sobre la relación entre la literatura y la sociedad. Antes de diversas corrientes científicas, se había interesado solamente por el contenido de los textos (cf. Redondo Goicoechea 1995: 21).

Los teóricos estructuralismo opinan que un texto cuenta con ciertas estructuras que podrían reflejar realidades sociales que convivía el autor. (cf. Redondo Goicoechea 1995: 21). Para poder entender la comunicación entre el texto y el lector, no solamente basta con el contenido de la transmisión, más bien, hay que poner énfasis en el emisor, es decir, el autor, así como en el receptor, el público a quien el texto está dirigido. Además, hace falta estudiar cómo la información es transmitida. Al lado de estos factores exteriores, lógicamente hay que analizar el texto en sí mismo, lo que se puede llamar el discurso. (cf. Redondo Goicoechea 1995: 22). Según Ferdinand de Saussure (1857-1913), el lenguaje entonces tiene un valor temporal que se puede cambiar a lo largo de la historia. El efecto que causa en el lector entonces se puede cambiar a lo largo de los años, a causa de los cambios políticos y sociales (cf. Viñas Piquer 2017: 525).

A través de los movimientos del 1968, se desarrolló Posestructuralismo (cf. Viñas Piquer 2017: 524). Sus exponentes más famosos fueron, entre otros, Michel Foucault (1926-1984), Jacques Derrida (1930-2004) y Paul de Man (1916-1983). Según los postestructuralistas, nunca se puede entender un texto de manera total sin tener en cuenta todos los elementos relacionados con su origen, la inconsciencia del autor, las condiciones de su vida y las fuerzas históricas (cf. Viñas Piquer 2017: 525).

Como el texto es un medio que puede comunicar algo a sus receptores, se puede constatar que esto también puede causar efectos en los lectores. El acto de leer nos puede animar a reflejar, ajustar nuestras suposiciones éticas y mucho más (cf. Culler 2014: 51). Culler, opina que se puede constatar una cierta potencia y que podría influir en el discurso político (cf. Culler 2014: 52).

Desde el punto de vista de la Estética de la Recepción, muchos científicos se dedicaron a la pregunta cómo los receptores perciben una obra de arte y de qué manera puede provocar algo en sus pensamientos. Pioneros como el medievalista alemán Hans Robert Jauss (1921-1997), así como varios filólogos de los Estados Unidos comenzaron una nueva forma de proceder respecto a los lectores, los recipientes (cf. Viñas Piquer 2017: 491). Una idea clave es que el recipiente que lee consecuentemente desempeña un papel activo y creador. Este proceso se ejerce inconscientemente y provoca que cada lector pueda recibir un elemento objetivo, el texto, de una manera subjetiva. Puesto que cada persona es influenciada por su entorno. Se opina que no puede entenderse un texto sin tener en cuenta las circunstancias políticas y sociales durante el proceso de la redacción de la obra. Estas ideas fueron defendidas por muchos representantes de la Estética de la Recepción, entre ellos, Jan Mukařovský (1891-1975) o Roman Ingarden (1893-1970) (cf. Viñas Piquer 2017: 492). Según Wolfgang Iser (1906-2007), el proceso de la lectura puede ser interpretado como un medio de comunicación, puesto que lo leído se transforma de manera subjetiva en una parte de la experiencia. El escritor influye en el acto de la lectura, ya que cambios en la estructura del texto modifican la experiencia que el lector gana (cf. Iser 1987: 64).

También los psicoanalistas literarios tuvieron sus ideas sobre lo que puede causar la literatura en el lector. Según Freud, los humanos gozan las artes por dos razones: el placer y la liberación de los instintos (cf. Paraíso 1995: 123). El lector siente placer a causa de la descarga de tensiones (cf. Paraíso 1995: 124). Para que la literatura pueda causar sentimientos en el lector, es fundamental que provoque que el lector se identifique con un protagonista. Aunque el lector sabe que se trata de un argumento ficticio que no influye directamente en el mundo real, puede dejar fluir todos sus impulsos y vincularse emocionalmente con los personajes (cf. Paraíso 1995: 126). Este proceso, según López Mondéjar, puede provocar una desaparición del sí. El alma entra en el estado del desasimiento, se libera de las vinculaciones emocionales del mundo exterior y casi entra en la vida psicológica del protagonista (cf. López Mondéjar 2018: 53).

4.4. Ideas de la teoría literaria postcolonial

La teoría postcolonial apareció bastante tarde en el ámbito de las ciencias sociales porque hasta los años 70 del siglo XX no había existido esta especificación, mientras hoy en día hay varios institutos especializados en esta categoría (cf. Lazarus 2004: 1).

La leyenda está vinculada estrechamente con la cultura y la historia. A raíz de esto, no sería sensato intentar el análisis sin tener en cuenta los factores fuera de la palabra escrita. Según Álvarez Méndez, esto es importante especialmente para literatura que fue escrita en países que antes formaban parte de los imperios coloniales (cf. Álvarez Méndez 2010: 15sp). Una condición previa, que debería ser obvia para cualquier científico, es una reflexión de sí misma para dismantelar todos los sentimientos de una superioridad sobre culturas no-europeas. Si esto no se ejerce, el científico sigue observando el mundo postcolonial de manera filtrada y los resultados no se aplicarán desde un punto de vista no-europeo (cf. Álvarez Méndez 2010: 16).

En los principios de la investigación postcolonial, el término solía referirse a las publicaciones sobre África y Asia, en vista de que el proceso de descolonización se había ejecutado antes en los países iberoamericanos, es decir, en el siglo XIX. En consecuencia, por muchos teóricos no eran vistos como países descolonizados, sino, como “países dependientes” o países del tercer mundo. Los vieron como naciones que habían superado su pasado colonial culturalmente, mientras seguían siendo abusados económicamente (cf. Coronil 2004: 222sp).

Un abordaje de la teoría poscolonial consiste en el análisis de los productos literarios de pueblos que antes o durante la redacción se realizaba en un sistema de represión colonial. La exposición de la historia y de las tradiciones suele desempeñar un papel importante como acto de liberación del desprecio y de la supresión anterior de la cultura. Como indica Bhabha, quieren resucitar la historia de su cultura. (cf. Bhabha 1994: 9). Por otro lado, muchos ejemplares de la literatura europea tratan de culturas indígenas porque estos libros suelen presentar a los suprimidos desde un punto de vista exterior, se habla de un “othering” porque se centra en distanciarse de la cultura dominante (cf. Bhabha 1994: 12). Escritores de naciones recién liberadas suelen intentar liberarse de la sensación de haber vivido en un país dominado por un imperio europeo y, por eso, exige la definición de una nueva nación con todas sus facetas. (cf. Bhabha 1990: 2). Bhabha continua y señala que representantes culturales también buscan la reconstrucción o construcción de la mitología nacional (cf. Bhabha 1990: 1). Hobsbawm indica que Autores transforman la mitología en nuevas formas literarias hasta que inventan nuevas palabras e idiomas (cf. Hobsbawm 1984: 7).

Es posible utilizar la narrativa para crear, fundamentar y legitimar una nación. (cf. Bhabha 1990: 2). Como la idea de la nación debe dar un sentimiento especial a sus ciudadanos, es importante que tenga un pasado y una historia (cf. Renan 1990: 19). Así, hay varios libros que se puede identificar como ficciones de la fundación (cf. Sommer 1990: 79). Además, publicaciones literarias influyen en la perspectiva de otros países hacia la propia nación, como

pasó en el llamado *Boom* de la literatura iberoamericana, en que autores presentaron un continente natural, salvaje, mágico y mítico (cf. Sommer 1990: 72).

4.5. Intertextualidad

Como vamos a analizar unos libros con referencia a su supuesta pertenencia a un subgénero literario, hace falta hablar de la teoría de la intertextualidad. Un autor no puede construir una obra por sí mismo, más bien, automáticamente y necesariamente se refiere a otros fenómenos. Por ejemplo, un autor que escribe una novela necesariamente tiene que referirse a la estructura convencional de las novelas, por lo menos hasta un cierto grado, sea una novela experimentalista o no. Si un autor escribe sobre temas políticos necesariamente tiene que haber recibido las ideas de una u otra manera, sea construida en su mente o a través de otros fenómenos (cf. Culler 2014: 46). Los representantes de la Intertextualidad intentan comprobar si y cómo los autores se influyen entre ellos (cf. Guillén 2005: 287). Sí es posible que las ideas pueden ser interpretadas, comentadas y modificadas de manera literaria. Esto implica que puede haber un avance de la literatura, que ciertos autores quieren desarrollar ciertos fenómenos literarios (cf. Culler 2014: 47).

El sociólogo búlgaro Tzvetan Todorov (1939-2017) se pregunta por la causa de la existencia de los géneros literarios y opina que su existencia se basa en la relación intertextual de los textos literarios. Según su opinión, la idea de la distinción entre géneros literarios se basa en ciertos textos que se diferencian de una norma establecida, a causa de la aparición de ciertos rasgos. (cf. Todorov 1988: 33). El filósofo francés Jean Marie Schaeffer (*1952), que publicó libros, como *Qu'est-ce qu'un genre littéraire* (1989), también se dedica a esta temática. (cf. Domínguez Caparrós 2009: 141). Dice que, cuando un autor se refiere a un cierto género literario, este acto ya influye en el producto literario, porque aplicará ciertos rasgos y convenciones (cf. Schaeffer 1988: 158ps). Opina que el conjunto de la literatura mundial no puede ser visto como una enumeración de obras individuales, sino, como una red de conexiones intertextuales (cf. Schaeffer 1988: 169). Según Guillén, Julia Kristeva (*1941) también es una filósofa importantísima para la teoría de la literatura comparada. Supone que un texto tiene varios niveles semánticos. Puede ser leído sin tener en cuenta sus relaciones intertextuales, pero también se puede analizar si y cómo ciertos fragmentos pueden tener una relación con otros fragmentos (cf. Kristeva 1974: 23-24).

4.6. Ideas de la literatura comparada

Exento unos precedentes que ya se podía encontrar en algunas obras de Aristóteles y otros griegos clásicos, la idea de comparar obras literarias de una manera científica no se había instalado hasta el siglo XX (cf. Caner / Catelli / Llovet Et. Al. 2012: 334). Joseph Texte (1865-1900), fue el primer docente universitario que se dedicó a la Literatura Comparada. La cátedra se instaló en Lyon en 1897 (cf. Caner / Catelli / Llovet Et. Al. 2012: 346). Texte opinó que la Literatura Comparada desempeñaba un papel importante, especialmente en el mundo globalizado, debido a que cada país se veía influido por sus vecinos, lo que, naturalmente, reduce la originalidad de cualquier obra literaria (cf. Texte 1900: 27).

La “Edad de Oro” de la literatura comparada tuvo lugar, según Guillén, entre 1945 y 1985, cuando también se hablaba de los *East-West-Studies*, el concepto de comparar las culturas capitalistas con las de países del comunismo (cf. Guillén 2005: 12). También Ferdinand Baldensprenger (1871-1958) fue uno de los pioneros de la disciplina de la Literatura Comparada (cf. Caner / Catelli / Llovet Et. Al. 2012: 349). Para él, la tarea esencial era un mejor entendimiento intercultural. Por eso, la dice que la comparación de productos literarios ayuda a alcanzar un *nuevo humanismo* (cf. Baldensprenger 1921: 8).

Texte define los ámbitos centrales de la ciencia de la Literatura Comparada. Esto es, buscar paralelismos, dependencias entre dos obras, documentar y analizar estas cadenas de las relaciones. (cf. Caner / Catelli / Llovet Et. Al. 2012: 351). Metodológicamente, Guillén afirma que la literatura comparada debe trabajar con referencia a los métodos e ideas literarias ya existentes. (cf. Guillén 2005:315). Se compara formas, estilos, ideas literarias, inspiraciones y temáticas (cf. Caner / Catelli / Llovet Et. Al. 2012: 351sp). No solamente se compara textos, sino también textos con otros elementos culturales, por ejemplo, la música, la religión, la filosofía o la arquitectura (cf. Guillén 2005: 123). Según Guillén, el comparatista debe analizar lo particular para poder encontrar su espacio en el ámbito literario y cultural. (cf. Guillén 2005: 29).

Análisis de los libros

5. Criterios del análisis

Si queremos analizar cómo los cuatro autores crearon su propia leyenda, hay que ponerse de acuerdo sobre los criterios del análisis. Después de haber examinado las características y las posibles formas de la leyenda, se crea una lista compuesta por cuatro criterios y se verificará de qué manera los autores intentaron cumplirlos.

Cada uno de los cuatro libros será analizado exclusivamente a través de las siguientes características. Después de haber expuesto brevemente algunos detalles sobre la biografía de los autores y del contexto de la redacción y publicación de las obras, que son consideradas importantes para este análisis, se estudiará sistemáticamente cada uno de estos puntos. Concretamente, se analizará, cómo cada autor adaptó cada una de las cuatro características de la leyenda a su obra. Hay que añadir que cada obra va a ser analizada individualmente, en otras palabras, no se hará referencia al resto del canon de los libros analizados. La comparación tendrá lugar después de haber tratado cada una de las cuatro obras. El trabajo del gran número de expertos literarios que se habían dedicado a las cuatro obras servirá como base, que será completado con observaciones propias, refiriéndose a la literatura primaria. Todo este saber retomado y generado será puesto en relación con el tema principal de esta tesis: la correspondencia de los textos con subgénero de la leyenda. Hemos visto que la leyenda es un cuento tradicional, transmitido por generaciones, con cierta importancia cultural, que puede explicar de manera más o menos fiable, la historia de algo existente, por ejemplo, un pueblo, un lugar, una ciudad o una familia. Además, la palabra *leyenda* puede referirse a cuentos con contenidos religiosos. El elemento que se distingue de otras formas literarias relacionadas, como la fábula, el cuento folclórico, o el mito, es que la leyenda pretende tener un carácter histórico y que tradicionalmente es transmitido desde hace mucho tiempo en los correspondientes lugares y culturas. Además, pueden contener conflictos reales de forma literaria.

5.1. La historicidad y credibilidad

Como hemos visto, muchas de las leyendas tradicionales suelen contar la historia de algo que existe en el mundo real, como pueden ser: lugares geográficos, ciudades, barrios, familias y culturas. Por otro lado, las leyendas hagiográficas cuentan la historicidad y el calvario de santos

cristianos. Por ende, vamos a observar si los autores, de una forma u otra, intentaron imitar esto, a saber, contar una historia de lugares o personas que realmente existieron. También se analizará, si se acerca de manera más alternativa la idea de contar la descendencia mítica de algo y si esto responde a algunas voluntades o ideas políticas y sociales. Para alcanzar esto, se observan los textos a nivel narrativo, así como factores extratextuales, como las opiniones políticas y sociales del autor.

5.2. Vinculaciones culturales e intertextuales

Hemos visto también, que muchas leyendas contienen temarios que reflexionan de una manera u otra sobre conflictos reales de su época y cultura. Expertos, afirman que no es posible entender una leyenda y su función social sin conocer aspectos, tales como, la cultura y la época de la que proviene. Por ello, se analizará, si los autores trataron conflictos o temas de discursos reales, disfrazados en forma de la leyenda. Además, hay que analizar si se implementan o citan otros textos, como leyendas antiguas o mitologías.

Para poder analizar todo esto, se hará referencia a los trastornos históricos, sociales y culturales de las épocas en las que vivían nuestros autores. También podremos observar, si algunos de estos aspectos se han utilizado de alguna forma u otra en las narraciones. Para lograrlo, es crucial tener en cuenta factores extratextuales, por ejemplo, el trabajo literario y científico anterior del autor y sus influencias literarias y sociales. Además, no hay que olvidar que algunos autores pudieron haber sido influidos por leyendas y mitos auténticos, así como haberlos transferido de una manera u otra a su época artística. En este caso, conocer acerca de otros expertos literarios desempeñaría un papel crucial.

5.3. La transmisión

La transmisión popular es una característica importante de las leyendas. Evidentemente, un autor que escribe ficción no transcribe cuentos populares, sino que cuenta su propia historia. ¿Por ello, hay que excluir este factor? Las obras que vamos a observar no son relatos transmitidos, no obstante, los autores podrían crear la ilusión literaria de que fuera así. En consecuencia, el próximo criterio será, cómo el autor crea la ilusión de que el texto no provenga de su imaginación, sino que se trate de un relato antiguo, transmitido durante generaciones.

Un elemento crucial puede ser la voz narradora. Normalmente, se diferencia entre el enunciador-narrador, el narrador y el personaje narrador (cf. Redondo Goicoechea 1995: 34).

Vamos a analizar, si los autores instrumentalizan este recurso estilístico para imitar la leyenda. Como hemos visto que la transmisión oral es una ambigüedad crucial, también podemos suponer que los autores crean este efecto con la voz del narrador. Para analizarlo, hay que observar en qué forma aparecen los narradores y que papel desempeñan. También se analizará si se presenta a sí mismo y como lo hace, si simula la traducción oral, es decir, si el narrador explica de dónde ha obtenido la leyenda y si existen recursos estilísticos correspondientes.

5.4. Elementos fantásticos

Se ha mostrado que muchas leyendas clásicas suelen contener elementos inverosímiles y fantásticos. Los expertos afirman que esto puede ser causa de la transmisión continua durante generaciones. Vamos a ver, en qué forma aparece la fantasía y cómo es implementada en la narración.

Hemos visto que la credibilidad y la verosimilitud son factores importantes en las leyendas, sin embargo, es bastante común que contengan elementos sobrenaturales, que deben ser creídos por los receptores. Las leyendas religiosas intentan conseguir esto mediante referencias entre sí mismas, es decir, a través de la creación de una red que hace siempre alusión a otras leyendas o supuestos testimonios. Por ello veremos de qué manera los autores utilizan hechos sobrenaturales y qué función tienen en el texto. Se analizará la narrativa y el lenguaje.

5.5. La conclusión

Después de haber analizado estos cuatro puntos, habrá un apartado que lo resumirá brevemente y, además, intentará dar una conclusión: cómo esta adaptación del subgénero de la leyenda cabe en el contexto histórico, artístico y político de cada autor. En otras palabras, hay que responder a la pregunta, por qué cada uno de los escritores decidió escribir su propia adaptación de la leyenda y cómo transfirieron estas características de forma correspondiente para su época artística. Además, se indicará si los escritores instrumentalizaron el subgénero de la leyenda para intentar comunicar algunas ideas políticas o sociales, cómo lo hicieron y, porqué eligieron la leyenda para lograr esto.

6. Gustavo Adolfo Bécquer: *Leyendas*

6.1. Información general sobre el autor y su obra

El sevillano Gustavo Adolfo Domínguez Bastida (1836-1870), más conocido bajo su seudónimo artístico Bécquer y, por su fecha de nacimiento bastante tardía, es considerado como *el último romántico* español (cf. Frutos Dávalos 2016: 158). El autor vivió en un periodo marcado por represiones políticas: después de la restauración del poder absoluto de Fernando VII, había represiones estatales que provocaron una gran ola de emigración y la década ominosa. Grandes partes de la inteligencia liberal tuvieron que separarse de su país. En otros estados europeos entraron en contacto con ideas políticas más avanzadas y radicales, las cuales trajeron a su país cuando regresaron a España (cf. Stiffoni 1990: 900). Entonces, Bécquer vivía en un periodo de cambios, no solamente políticos, sino también estilísticos y artísticos. Durante su vida, la literatura romántica empezó a asemejarse más y más a la realista (Real Espinosa 2008: 54). Durante su vida publicó muchos poemas e historias cortas en periódicos. No publicó una bibliografía larguísima, puesto que murió en el invierno de 1870 con solamente 34 años, después de padecer durante un largo periodo una desconocida enfermedad. Sus amigos publicaron póstumamente su obra más conocida: la compilación poética *Rimas*. Se trata de una de las obras poéticas españolas más importantes que elevó el estilo romántico abriendo las puertas a la poesía contemporánea española. Su tema principal son los sentimientos, que siempre son presentados de manera profunda e infalible (cf. Caldera 1990a: 938).

Los cuentos cortos que hoy en día se conocen bajo el título *Leyendas*, Bécquer los publicó en periódicos 1858 y 1864. Evidentemente, pertenecen al canon básico de la literatura romántica, aunque no han alcanzado un impacto tan grande, como las *Rimas*. (cf. Caldera 1990b: 93sp). No se puede decir que Bécquer fuera un pionero con sus *Leyendas*, ya que había varios escritores románticos españoles que publicaron leyendas. Para nombrar un ejemplo, José Zorrilla publicó *Leyendas*, los cuales, según Real Espinosas, marcaron las convenciones para la leyenda romántica. Normalmente consisten en el enfrentamiento de un personaje con algún fenómeno sobrenatural, pero siempre bajo las formas del panteón cristiano (cf. Real Espinosa 2008: 55). No hay que omitir que se trataba de leyendas escritas en versos, algo que amenazaba en el romanticismo tarde. En ese contexto y también por la popularidad creciente del periodismo, las leyendas en prosa, como las de Bécquer, encontraron más lectores (cf. Real Espinosa 2008: 56sp). Carratalá indica que las influencias más importantes fueron la narrativa de Walter Scott y las obras de los románticos alemanes Ludwig Tieck y E. T. A. Hoffmann (cf.

Carratalá 2014: 13). Como señala Rubio Jiménez, Bécquer vivió en muchos lugares de España durante su vida y se sentía atraído, especialmente, por relictos históricos, como castillos y ruinas, por lo que eligió estos sitios para sus leyendas, a saber, Toledo, Soria, el Moncayo o en Fintero. Allí situó sus propios relatos, siempre influidos por cuentos locales que escuchó (cf. Rubio Jiménez 2012: 25). Muchos tienen lugar en el ámbito rural, lo que cabe en el concepto de la leyenda, como género oral. Hay que preguntarse por qué Bécquer decidió escribir leyendas y por qué le atrajo ese género. Cada una de las leyendas cuenta su propia historia y no existen relaciones evidentes entre los textos. Normalmente empiezan con un narrador que cuenta del origen de la leyenda y por qué redactó el texto. La mayoría de las leyendas es situada en la Edad Media y contienen personajes que se confrontan con fenómenos sobrenaturales. Otros elementos importantes son, por un lado, el horror y, por otro lado, el amor, ya que muchas veces la narración se centra en una relación amorosa.

En cuanto al estado actual de investigación, no se pueden encontrar muchas publicaciones que traten sobre la relación entre las Leyendas y el subgénero. Más bien, ya que Bécquer es especialmente famoso por su poesía, se pueden encontrar muchos artículos sobre la aparición de ciertos recursos estilísticos o temarios en las leyendas. Sin embargo, hay algunas publicaciones útiles para este asunto, por ejemplo, *Folcloric Structure and Narrative Voice in Bécquer's Leyendas* de Willem, pero especialmente la literatura sobre las Leyendas deja huecos, si se trata de la pregunta por el subgénero.

6.2. La historicidad y credibilidad

Como explica Willem, acontecimientos históricos locales aparecen con importancia en muchas de las leyendas, por ejemplo, *El monte de las ánimas* (cf. Willem 1984: 59). También aparecen objetos físicos cuyo origen es el centro del argumento. Esto significa, que no solamente tenemos un trasfondo geográfico concreto y real existente, sino que toda la narración sirve para explicar la historia de un cierto lugar o objeto.

Un ejemplo sería *La cruz del diablo*. Un viajero encuentra una cruz de hierro cerca del castillo de Bellver en Cataluña. Se siente religiosamente atraído, pero sus compañeros de viaje lo detienen para decirle que se trata de una cruz maldita. El protagonista se burla de la creencia en supersticiones de sus compañeros. Seguidamente, un compañero cuenta la leyenda de esa cruz, que trata sobre el señor de Segre, quien aterrorizó a la población rural. Después de volver de una cruzada, continuó con sus crímenes, hasta que un día lo mataron. Años más tarde su

armadura fue poseída por un demonio, que resucitó para continuar con los crímenes del señor de Segre. La atraparon, pero pudo huir. Finalmente la atraparon otra vez y los habitantes la debilitaron con rezos antiguos. Para expulsar la fuerza diabólica, fundieron la armadura y la transformaron en la cruz que se menciona al principio de la leyenda. Sierra pone de relieve que dicha cruz es un símbolo, no solamente para el cristianismo, sino también para la victoria de una comunidad sobre un conde represor, finalmente diabólico. Asimismo, indica que para la población rural es fundamental que todos conozcan el origen de la cruz y así nadie olvide esa parte importante de la historia de su población rural (cf. Sierra 2015: 481). Puesto que el protagonista cosmopolita se arrodilla frente a la cruz y empieza a rezar una de las oraciones que conoce desde su niñez, debe subrayar la importancia religiosa de la cruz que no disminuye a lo largo de los años y siglos (cf. Sierra 2015: 482). Peña añade que la cruz tiene un doble sentido simbólico, puesto que al principio es percibido como un símbolo cristiano positivo, mientras que al final se revela un origen diabólico (cf. Peña 2008: 62sp).

La Rosa de la Pasión, también es una leyenda de origen. En la introducción, el narrador cuenta que ha encontrado una flor en un jardín en Toledo y, una mujer atractiva le cuenta el origen de esta flor, que crece en el sitio donde estaba enterrada una judía, que había sido matada por haberse enamorado de un cristiano.

Las dos leyendas mencionadas son un ejemplo evidente de una leyenda de origen. Los objetos, cuyos orígenes son explicados, son el centro de los argumentos y también dan los títulos de las leyendas. Además, tenemos dos narradores a los cuáles otras personas les han contado los acontecimientos. Los narradores pertenecen a la zona geográfica del objeto y actúan como transmisores de literatura popular oral.

El monte de las ánimas también contiene una leyenda de origen, pero en este caso, está implementada de otra forma. En la narración principal, el protagonista Alonso narra una leyenda a su prima Beatriz, que solamente está de visita en España, mientras cabalgan sobre un monte cerca de Soria. Cuenta que en la capilla están enterrados los cadáveres de una batalla grande entre los templarios y los soldados de la nobleza de Castilla. Desde entonces, cada noche de difuntos despiertan y aterrorizan a los vivos. Esta leyenda de origen funciona de manera complementaria a la mayoría, ya que no cuenta el origen mágico o fantástico de algún objeto que parece normal, sino que lo hace al revés: una batalla normal entre seres humanos provocó acontecimientos sobrenaturales posteriores. Alonso está enamorado de su novia, que lo rechaza y no cree en la leyenda del monte de las ánimas. Para demostrarle que no es verdad, le pide a Alonso que busque una banda azul que perdió cabalgando sobre el Monte. Aunque está

atemorizado por la idea de volver allí, va, aunque justo es la noche de difuntos. Durante la noche Elvira, la novia, no puede dormir, puesto que escucha ruidos extraños. Alonso jamás aparece y Elvira solamente encuentra la banda sangrienta. Cuando los sirvientes quieren avisarle a Elvira del descubrimiento del cadáver de Alonso, que ha sido asesinado por una manada de lobos, la encuentran muerta en su habitación.

Estas no son las únicas leyendas de origen, otros ejemplos serían *El Miserere*, que cuenta la redacción de una obra musical inacabada y *La cueva de la mora*, que narra los acontecimientos sobrenaturales alrededor de una cueva. Sierra señala que Bécquer a veces posiciona objetos en el centro de su narración, objetos que a menudo tienen un significado religioso. Además, señala la vinculación con las narraciones míticas pertenecientes a la memoria común. La narración de estos cuentos fue un rito importante de reunión para poblaciones rurales. Sierra interpreta las leyendas *La cruz del diablo* y *El monte de las ánimas* como una representación de la colisión de la modernidad con la tradición. En ambos casos tenemos un personaje que ya no cree en los cuentos inverosímiles y así se distancia de la tradición de la cultura narrativa. Sierra señala que esta confrontación tiene dos resultados divergentes en las dos leyendas: en *La cruz del diablo*, los compañeros pueden advertir al protagonista para que la cruz no le haga daño, mientras en *El monte de las ánimas*, puesto que Elvira no cree en la leyenda, ella y su primo mueren (cf. Sierra 2015: 480).

6.3. Vinculaciones culturales e intertextuales

Bécquer incluyó referencias de diferentes culturas no-europeas en sus leyendas. Concretamente, según Salgado, sobre todo se puede encontrar elementos de la cultura y mitología hindú, morisca y hebrea. Como Bécquer fue Sevillano y, por eso, durante su juventud había estado rodeado por recuerdos de la presencia musulmana, no sorprende que insertó elementos de esa cultura en sus obras. Además, mostrar su interés por la cultura islámica para Bécquer no fue algo nuevo, ya que autores anteriores lo habían hecho a menudo (cf. Salgado 2013: 178). Se pueden ver semejanzas con la obra de Zorilla, quién fue admirado por Bécquer y redactó varias obras que trataron temas históricos y personajes famosos islámicos, por ejemplo, *Granada, Poema oriental* (1852) (cf. Salgado 2013: 179). Salgado ha destacado los valores que habitualmente son asociados con lo oriental en la obra de Bécquer. Estos son: “[...] contextualizador, caracterizador, histórico-tradicionalista, religioso, mágico-legendario y estético.” (Salgado 2013: 181). Para García Viñó, la aplicación de estos contenidos, sobre todo

en leyendas como *La creación*, *Poema indio* o *El caudillo de las manos rojas*, *Tradición india* satisfizo el exotismo oriental, que era popular en el Romanticismo (cf. García Viñó: 257).

Como señala Salgado, Bécquer, que fue influenciado por las ideas filosóficas de Schlegel, se preocupó por la extinción de la tradición popular, que, según su opinión, también consiste en la tradición musulmana (cf. Salgado 2013: 185). Sierra analizó varios estudios biográficos y muestra que Bécquer observó el cambio a una sociedad más moderna con interés y escepticismo (cf. Sierra 2015: 473). Vio crítico y preocupante la tecnologización de la sociedad y presumió un ámbito de conflicto entre la sociedad y los cambios estructurales rápidos. En este contexto, Sierra también se remite a teorías sociológicas, las cuales dicen que el cambio de la sociedad oral a la letrada causa más aislamiento e individualidad. Esto puede pasar, ya que la gente no está involucrada en comunidades en las que había una necesidad de que haya comunicación oral e intercambio de ideas (cf. Sierra 2015: 474). Sierra indica que muchos autores de la época, por la sociedad misma, se estuvieron volviendo analfabetos, se dedicaron a la transcripción de narraciones de la tradición oral. Muchos románticos nacionalistas se dedicaron a esto (cf. Sierra 2015: 475sp). Bécquer también se preocupó por la población española cuya tradición oral se fue disminuyendo más y más. Sierra añade que justo en la población de Europa del Sur, la tradición oral había logrado manifestarse, en comparación con el resto del continente. Leyendas hagiográficas y cuentos de milagros y santos fueron especialmente populares (cf. Sierra 2015: 478). Asimismo, Peña afirma que Bécquer quería presentar una continuación de los cuentos locales tradicionales, añadiendo la presencia de lugares interesantes de su país (cf. Peña 2008: 65).

Real Espinosa señala que los contenidos mitológicos habían sido elegidos solamente por razones artísticas, no políticas. También en la Edad Media, donde muchas leyendas sirvieron como trasfondos temporales que habrían sido elegidos más por su estética. Sorprende, ya que la política solía ser un elemento importante de la teoría artística de los románticos. Real Espinosa explica que para Bécquer y muchos de sus colegas, había una separación evidente y firme entre lo político y lo artístico y, la historia pertenecía a lo último (cf. Real Espinosa 2008: 54sp). Esto se nota también por el comportamiento de los personajes, que se asemeja a los del siglo XIX y no a personas de la Edad Media (Real Espinosa 2008: 60). Willem opina que Bécquer eligió la Edad Media para la mayoría de las leyendas, ya que los argumentos de muchos cuentos folclóricos conocidos tienen lugar en esa época (cf. Willem 1984: 59). Torrecilla del Olmo afirma que los argumentos tienen lugar en esa época, ya que muchos lectores románticos la vincularon con una huida de la realidad, puesto que ofrece muchos rasgos inexistentes en la

sociedad del siglo XIX., como el heroísmo o la falta de materialismo (cf. Torrecilla del Olmo 2007: 37sp). Carratalá analiza las descripciones históricas en las *Leyendas* y las vincula con el subgénero popular, historicismo romántico. Sin embargo, aunque aparecen descripciones semejantemente realistas de castillos, ruinas, duelos y más, nunca obtienen un papel crucial del argumento (cf. Carratalá 2014: 13). Silver afirma lo mismo y realza aún más su creatividad poética, en vez de sus descripciones históricas. Por eso, en comparación con Carratalá, lo describe como un *poeta romántico* (cf. Silver 1997: 76).

Salgado también ve vinculaciones con la leyenda hagiográfica, sobre todo, en *La cueva de la mora* (1863) y *La rosa de la pasión* (1864), que describe el calvario y la muerte de una joven judía (cf. Salgado 2013: 187). Willem supone que Bécquer también tuvo en cuenta la importancia del número tres, lo que se puede percibir en varios subgéneros literarios folclóricos. También muestra que, en sus leyendas de contenidos hindúes, Bécquer adecuadamente se centra en el número cuatro (cf. Willem 1984: 56). Otra referencia a los cuentos folclóricos es la aparición de personajes muy distintos, contrarios, lo que indica en concreto quién es el malo y el bueno. Willem señala que Bécquer aplicó personajes con características estereotípicas para aumentar este efecto (cf. Willem 1984: 57).

6.4. La transmisión

Casi todas las leyendas de Bécquer responden una particularidad evidente: Una introducción autobiográfica que explica el supuesto origen folclórico, aunque nunca se trata de una verdadera herencia tradicional (Torrecilla del Olmo 2007: 39). Dos leyendas, *La ajorca de oro* y *El beso*, no tienen ese tipo de introducción (cf. Torrecilla del Olmo 2007: 40). Willem muestra que Bécquer instrumentaliza al narrador como recurso estilístico fundamental. Hay leyendas en las que aparece más de un narrador, aunque siempre hay uno que desempeña el papel principal y modifica la presentación de los acontecimientos, ya que implementa sus propias normas y valores, según las cuáles juzga y comenta. Bécquer adorna cada narrador con mentalidad y características propia, para provocar el interés de los lectores. Esto no se revela a través de las introducciones y conclusiones, sino también a través de su lenguaje (cf. Willem 1984: 60). Según Willem, el narrador primario siempre actúa de manera diferente que los narradores secundarios, los que aparecen en el argumento y narran algo. Estos suelen desempeñar el papel de los juglares, de personas que representan la transmisión oral y aplican los recursos estilísticos adecuados, como la pausa, la ocultación para mantener la narración interesante para los oyentes.

Los narradores principales aparecen como cronistas y escritores y utilizan recursos estilísticos, como la omisión intencionada (cf. Willem 1984: 61).

Para dar un ejemplo, se puede analizar el comienzo de *La cruz del diablo*. El narrador y autor de la leyenda explica que fue miembro de un grupo de viajeros. Sus colegas le cuentan la historia de la cruz. Así, el narrador es una persona que es presente en un nivel temporal. Esto pasa en varias otras leyendas, como en *El monte de las Ánimas*, o en *La Rosa de la Pasión*. Los narradores cuentan cómo alguien les ha contado la leyenda a ellos. Para esto también es importante mencionar que el narrador nunca es testigo presencial, sino que siempre solamente ha escuchado la leyenda a través de otro narrador. Así, el lector percibe la idea de la transmisión oral, dado que este fenómeno está presente en la mayoría de las leyendas.

Sierra opina que *La cruz del diablo* incluso es la leyenda en que la oralidad tiene la importancia más grande. Pone de relieve la dinámica de grupo, descrita cuando el protagonista no cree en el origen sobrenatural de la cruz. Toda la leyenda se refiere a la escena del principio que simula las reservas que puede tener un oyente contra una narración inverosímil, que, sin embargo, va cambiando a lo largo de la narración a una forma de aprobación (cf. Sierra 2015: 479sp). Rubio Jiménez muestra que el narrador principal, que aparece en el prólogo y epílogo, suele representar un viajero curioso que transcribe lo que los locales le cuentan durante su viaje (cf. Rubio Jiménez 2012: 32).

Para dar un ejemplo de la aplicación de la voz del narrador, se puede analizar el inicio de *La cruz del diablo*: “*Que lo creas o no, me importa bien poco. Mi abuelo se lo narró a mi padre, mi padre me lo ha referido a mí y yo te lo cuento ahora, siquiera no sea más que por pasar el rato.*” (Bécquer: 2007: 51). Por esto, Bécquer crea la sensación de que existiese una transmisión popular, es decir, que da la impresión de que descende de una persona la cual inicia a contar la leyenda. Además, el narrador indica que el siguiente texto responderá contenidos inverosímiles o fantásticos. Basándose en los estudios de Axel Olric, que había investigado en el sector de mitos, narraciones y sagas europeos, Willem nombró algunos recursos estilísticos típicos para este tipo de literatura. Enseña que una de las características más importantes se encuentra en el principio y final de cada texto. Es fundamental que no empiece ni termine *in medias res*. Más bien, debe existir alguna forma de introducción y conclusión (cf. Willem 1984: 55). Aunque esto no se refiere explícitamente a la leyenda, se puede asumir que este punto tenga importancia para ese subgénero también, ya que se trata de literatura anteriormente oral. Willem indica que cada leyenda de Bécquer suele tener una introducción y una conclusión del narrador, que a veces, comenta y valora las acciones de los personajes (cf. Willem 1984: 56).

Además, García Viñó comenta que muchas leyendas tienen un epílogo recitado por el narrador en primera persona. La acción suele ser comentada y valorada. Proporciona un ejemplo interesante de cómo el narrador también obtiene el papel de un testigo: la leyenda *Maese Pérez, el organista*. Allí, no solamente hay un prólogo y epílogo, sino también ofrece dos planos, que se diferencian por su estilo. Bécquer logra que los acontecimientos dentro de la iglesia sean narrados diferente, ya que el narrador llega a saber lo que ocurre en la iglesia por una comadre (cf. García-Viñó 1970: 29). Esto añade credibilidad a la leyenda y simula la narración oral, puesto que el narrador deja huecos de la narración, debido a que no había testigos oculares de lo que pasó en la parroquia. El lector puede llenar esos huecos con su imaginación y puede dudar de que haya pasado algo sobrenatural.

Bécquer utiliza ciertos recursos estilísticos dentro del texto para imitar la voz de los narradores. Sierra señala que el narrador utiliza pronombres personales, como en este ejemplo “[...] *se llamaban condes a nuestros reyes.*”. Con el pronombre posesivo el narrador se dirige al público y entabla un sentimiento de *nosotros* (cf. Sierra 2015: 483). Al final de esta leyenda, el narrador otra vez se dirige a los lectores: “*Esa cruz es la que hoy habéis visto y la cual se encuentra sujeta el diablo, que le presta su nombre.*” (Bécquer: 2007:51). Cómo utiliza el plural, el lector se puede imaginar el escenario de una narración a varios oyentes. García-Viñó afirma que Bécquer utiliza la aparición del narrador para aumentar el carácter legendario (cf. García-Viñó 1970: 27sp). García Viñó también muestra que en la leyenda *La venta de los gatos* el narrador hace lo mismo en varias ocasiones, sobre todo, cuando describe el ambiente y el escenario: “*Figuraos una casita blanca como el campo de la nieve [...]*” (cf. García-Viñó 1969: 337). Rubio Jiménez dice que los narradores en los argumentos principales crean más niveles temporales y sirven para que los lectores duden más de los acontecimientos sobrenaturales (cf. Rubio Jiménez 2012: 27). Esto se puede interpretar como la simulación del efecto de la transmisión oral popular, que puede añadir más y más inverosimilitud a las narraciones a lo largo de los años, gracias a los narradores que exageran.

Según Sierra, Bécquer reflexiona en dos de las leyendas profundamente sobre la confrontación de la tradición con la modernidad. Como ya ha sido demostrado, los narradores desempeñan un papel importante y también aparecen como personajes en los argumentos principales, por ejemplo, en *La cruz del diablo*, donde un narrador cuenta la leyenda de la cruz a un grupo de viajeros. Ya que no se trata del narrador principal del texto, su existencia muestra la importancia de la tradición oral en la Edad Media. En *La cruz del diablo*, la población se ha olvidado de las historias del señor del Segre y su vuelta demoniaca puede ser considerada como

un castigo por no haber continuado con las narraciones del antiguo señor (cf. Sierra 2015: 485). Este conflicto también aparece en *El monte de las ánimas*, en que Elvira se burla de la narración de Alonso y del grupo de cazadores, algo que pertenece a su tradición local y a su memoria colectiva regional. Esto se nota también a través de que Alonso la critica por quedarse fuera de España y no creer en las historias de su región de origen. Sierra presume que Alonso dice esto ya que le importa mucho que su supuesta futura mujer comparta su tradición (cf. Sierra 2015: 487sp). Además, señala la escena en el palacio de Alonso, dónde unas mujeres narran historias a los participantes de la caza (cf. Sierra 2015: 488). Sierra ve en esas dos leyendas un mensaje político de Bécquer: Critica la ciencia histórica moderna por sustituir la tradición oral regional, que está en peligro de desaparecer (cf. Sierra 2015: 490).

Hay que decir que el narrador en las *Leyendas* no solamente es un recurso estilístico utilizado de manera habitual, sino incluso sirve como un marco de la narración. Las introducciones y conclusiones son cruciales para la pregunta por la imitación del subgénero. Para Bécquer, la idea de la narración de una persona explícita es crucial para su idea de la leyenda.

6.5. Elementos fantásticos

Real Espinosa indica que Bécquer, en vez de manifestar sus ideas políticas en su obra literaria, implementó mucho de sus creencias metafísicas (cf. Real Espinosa 2008: 54). Aunque se interesó mucho por política y también desempeñó un puesto como censor, la aparición de personajes mitológicos no debe ser interpretada como una alusión a conflictos políticos y sociales de la época de Bécquer. Estos personajes siempre entran en conflicto con individuos y no con la sociedad (cf. Real Espinosa 2008: 59). Más bien, los personajes y apariciones mitológicos suelen servir metafóricamente para cuestiones de la vida humana. De este modo, Real Espinosa interpreta la ninfa de *Los ojos verdes* como un símbolo de algo que intenta alcanzarlo en vano (cf. Real Espinosa 2008: 61). No obstante, cuando Bécquer redactaba sus leyendas, los escritores empezaron a dedicarse a la literatura realista, lo que provocó crítica por parte de algunos otros literatos (cf. Torrecilla del Olmo 2007: 36). Torrecilla opina que esto fue la razón porqué al principio de *La cruz del diablo* se puede leer: “*Que lo creas o no me importa bien poco*”. Dice que, en el transcurso de su vida, la crítica por la inverosimilitud iba poniéndose más grave, por lo que, en una de las últimas leyendas, *El beso. leyenda toledana*, Bécquer personalmente se presenta a sí mismo como narrador, que afirma irónicamente que se trata de una “[...] *historia, tan verídica como extraordinaria* [...]” (cf. Torrecilla del Olmo 2007: 37). Esto nos muestra el tema importante de la credibilidad. Bécquer expone la sensación cuando

alguien nos cuenta una historia inverosímil, como, por ejemplo, una leyenda. Con esas frases introductorias, el narrador señala que sabe que lo que va a contar no es muy verosímil y por eso lo tematiza. Como se ve, esto se no ejecuta solamente a través de justificar la veracidad, sino también de manera satírica, exagerando la justificación a un nivel absurdo.

Willem muestra que normalmente los personajes experimentan algo sobrenatural, después de haber oído rumores o historias de fenómenos parecidos anteriores (cf. Willem 1984: 58). Así, lo fantástico no es presentado como algo habitual o normal. Real Espinosa indica que Bécquer combina lo fantástico con ciertos recursos estilísticos. A saber, intenta crear contrastes entre lo natural y lo sobrenatural, a través de sonidos, luces, sombras, movimiento y estatismo (cf. Real Espinosa 2008: 63). Real Espinosa indica que Bécquer, se entusiasmó por el arte y adaptó la idea de crear el ambiente adecuado para la fantasía de ahí. (cf. Real Espinosa 2008: 64). También la descripción de música, los sonidos de ciertos instrumentos de música, así como el olfato y el tacto, pueden servir como indicaciones de espiritualidad (cf. Real Espinosa 2008: 65). García Viñó describe que, en *Maese Pérez, el organista*, la música desempeña un papel importante que acompaña los acontecimientos misteriosos. El lenguaje poético de Bécquer transforma la música en lenguaje escrito (cf. García Viñó: 39sp). Además, señala que en las leyendas muchos seres sobrenaturales se funden en elementos de la naturaleza, por ejemplo, la ninfa de *Los ojos verdes* (cf. García Viñó: 204). Torrecilla del Olmo indica que hay muchas escenas, en que la frontera entre el sueño y la realidad desaparece (cf. Torrecilla del Olmo 2007: 36). Un ejemplo sería la escena en *El monte de las ánimas*, cuando el sueño de Elvira es disturbado por ruidos y fenómenos misteriosos. Rubio Jiménez pone de relieve la importancia de la noche como indicación de sucesos sobrenaturales y la combina con la mezcla entre el sueño y la realidad, cuyas fronteras parecen desapareciendo en muchas de las *Leyendas* (cf. Rubio Jiménez 2012: 25).

Se puede notar que lo fantástico desempeña un papel especial en las *Leyendas* de Bécquer. No lo presento como algo irrefutable que está presente en las narraciones, sino como acontecimientos especiales que se diferencian de lo que suele pasar habitualmente. La vinculación con advertencias de otros personajes y recursos estilísticos simula un narrador que cuenta una leyenda a unos oyentes y que quiere crear la atmósfera apropiada. Sierra afirma que Bécquer intenta convencer a los lectores escépticos de los sucesos sobrenaturales, presentándolos abiertamente. Entonces, a veces deja espacio para la interpretación, o para la incertidumbre, si verdaderamente habría pasado algo sobrenatural o no (cf. Sierra 2015: 481). No hay que olvidar que en las *Leyendas* a menudo las personas escépticas están presentes, algo

que puede aumentar ese factor interpretativo. Así, también juzga Rubio Jiménez, dice que una especialidad de Bécquer es dejar al lector escéptico e inseguro (cf. Rubio Jiménez 2012: 24).

En las *Leyendas*, la sobrenaturalidad no tiene la misma función que en la mayoría de las publicaciones románticas. Peña, indica que para muchos románticos la fantasía era un refugio positivo de la realidad, mientras que en las *Leyendas* causan miedo y terror (cf. Peña 2008: 60). Sin embargo, señala que también aparecen descripciones fantásticas son presentadas de manera satírica e irónica (cf. Peña 2008: 61)

6.6. Conclusión

Se puede ver que Bécquer se interesó mucho por la característica de la transmisión popular. Esto se puede ver en la aplicación de los narradores, que no solamente están presentes en los prólogos y epílogos, sino, también a través de la aparición de personajes que narran algo en el transcurso de las *Leyendas*. Los narradores no solamente se presentan a sí mismos, sino que también relatan quién les ha contado a ellos la leyenda para demostrar la transmisión oral continua. Se trata de un elemento importantísimo de las *Leyendas* que caracteriza la obra y modifica la sensación de la lectura. No solamente justifican la inverosimilitud, sino también crean tensión y provocan el interés del lector. Aplicó recursos estilísticos para simular la función del narrador para su público. Además, se puede interpretar algunas de las leyendas como una reflexión sobre conflicto entre la modernidad y la cultura popular. Peña interpreta las *Leyendas* de manera parecida, pero no igual. Según él, Bécquer expresa el conflicto interior entre sus pensamientos racionales y científicos contra la espiritualidad y la superstición. Supone que se trata de una lucha contra sí mismo, con la finalidad de liberarse de sus pensamientos fantásticos (cf. Peña 2008: 64).

Algunas de las *Leyendas* contienen temarios de la mitología india, así como influencias de la cultura judía y musulmana. De esta manera, Bécquer pudo satisfacer un número creciente de personas que se interesaban por el orientalismo. Además, se preocupó por la extinción de la tradición oral, que permaneció presente, especialmente en los países de Europa del sur. Las leyendas, aunque fueron inventadas por Bécquer, tienen lugar en áreas geográficas realmente existentes. Muchos tienen una vinculación con la Edad Media, que no solamente fue una época interesante para los románticos, sino que también fue vista como la época mítica e importante para la tradición oral.

Bécquer escribió leyendas de origen, en que los objetos, cuya procedencia es narrado, desempeñan un papel fundamental para el argumento. Todos los acontecimientos sirven para la explicación final del origen del objeto. Justo en esas leyendas, se puede ver que la creencia o no creencia en los cuentos populares causa efectos positivos o negativos.

Bécquer aplicó de manera interesante y bien elaborada los acontecimientos sobrenaturales. No solamente aplica recursos estilísticos que preparan al lector, o a los oyentes, para los sucesos surreales, sino también aparecen personas que dudan de las supersticiones, así como narradores que se distancian de la verosimilitud de la leyenda.

Torrecilla del Olmo pone de relieve que Bécquer pudo resucitar un subgénero, mientras implementar temarios típicos de su poesía, como la mujer caprichosa e inalcanzable (cf. Torrecilla del Olmo 2007: 36). Estruch Toballa critica la obra de Bécquer y compara los ingresos financieros de Bécquer con la redacción de leyendas y la divergencia le hace presumir que la motivación más alta debe de haber sido la subsistencia de sus gastos (cf. Estruch Toballa 1994: 87). No se puede saber, si Bécquer verdaderamente redactó sus leyendas solamente por razones monetarias, sin embargo, se tiene que ver sus leyendas en el contexto histórico, ya que en la época romántica tarde la gente empezó a interesarse por el estilo realista, que estaba en auge. No solamente el subgénero leyenda no cabe en el espíritu de la época, sino que tampoco los recursos estilísticos y temarios románticos, que siguen presentes en las *Leyendas*.

7. Victor Hugo: *Légende des siècles*

7.1. Información general sobre el autor y su obra

Victor Hugo (1802-1885) evidentemente es considerado uno de los escritores nacionales de Francia. A nivel internacional es famoso por su obra maestra *Les Misérables*, que fue publicado en 1862 (cf. Verjat 1994: 952). Su vida fue marcada por su tiempo en el exilio fuera de Francia, en las Islas del Canal (cf. Verjat 1994: 951). Tuvo que huir por la toma de poder de Luis Napoleón, que fue coronado después de un plebiscito en 1851 (cf. Price 2016: 206). Aunque Victor Hugo principalmente había apoyado al futuro rey, no sorprende que fuera expulsado, ya que los primeros años de Napoleón III fueron caracterizados por una fuerte represión estatal oprimió cualquier oposición (cf. Price 2016: 210). En la isla redactó el volumen de poemas *La Légende des siècles; Première serie*, que fue publicado en el año 1859 (cf. Verjat 1994: 952).

El segundo tomo, *La Légende des siècles; Nouvelle serie*, apareció en 1877 y el último, *La Légende des siècles; Dernière serie*, en 1883. En el prefacio del primer tomo, que se publicó 24 años después del tercero, Hugo compara cada uno de los libros con un árbol de un bosque, con una planta, cuyo verdadero sentido y significado se revela como parte de un conjunto más grande, aunque también es posible entenderla como una creación autónoma de la naturaleza (cf. Jennings 1999: 1118). Antes de su muerte, Hugo había empezado a redactar las dos colecciones poéticas *Le Fin de Satan* y *Dieu*, que, según Harvey y Heseltine, iban a extender la trilogía de la *Légende des siècles*. El primer tomo cuenta la derrota de todas las fuerzas malas por un ángel y el segundo expone cómo la humanidad busca y finalmente encuentra la verdadera idea de Dios. Los dos libros inacabados fueron publicados póstumamente (cf. Harvey / Heseltine 1959: 404).

Evidentemente, se puede denominar *La Légende des siècles* una obra monumental, ya que los tres tomos cuentan con 73 poemas épicos. La mayoría de las piezas cuenta de un cierto fragmento de la historia mundial de la humanidad. Tratan figuras religiosas (“*D’Ève à Jésus*”), mitológicas (“*Entre géants et dieux*”), personajes reales de la historia, por ejemplo, Atila o Mayoriano (“*Après les dieux, les rois*”). Algunos poemas también cuentan historias inventadas. Un ejemplo sería *Éviradnus*. Otros significan una miscelánea de personas históricas y personajes derivadas de figuras ficticias, como Roldan y Nuño en *Le Petit Roi de Galice* (cf. Losada Goya 1994:40). La idea de contar leyendas en la forma de un poema épico fue sorprendente, también para Charles Baudelaire, que antes de la lectura había sido un declarado enemigo de este subgénero, sin embargo, valoró la obra de Hugo (cf. Losada Goya 1994:11). Algunos poemas se concentran en un protagonista, que destaca por sus virtudes buenas.

La obra completa consiste en diferentes ciclos, que suelen contener varios poemas épicos, con longitudes desiguales y, a veces, partidos en capítulos. Sautermeister describe que Hugo logró mantener un nivel poético alto; sin embargo, no llegó a alcanzar otros poemas del Romanticismo francés (cf. Sautermeister 2019). La edición completa ordena los poemas de manera cronológica, empezando con la introducción bastante simbólica, seguida por la historia de Adán y Eva y termina con el último tribunal (*la trompette du jugement*), después de haber recorrido un vasto número de capítulos de la historia humana.

Ya que la forma literaria es diferente a las otras tres obras analizadas, hay que comentar brevemente sobre algunas especificadas. En este instante hay que decir que el siguiente análisis no se ocupará demasiado en el carácter poético de la obra, puesto que esto no tiene que ver mucho con la pregunta por la relación con el subgénero. Además, hay que advertir que una

exposición de todos los poemas que forman parte de la inmensidad impresionante de la obra monumental, que abarca más de 30.000 versos, rebasaría los límites de esta tesis (cf. Verjat 2002: 65). Por lo tanto, se ha decidido por limitar el cuerpo de textos a la selección de poemas que aparece en la traducción de José Manuel Losada Goya. Lo bueno es que no solamente abarca los poemas introductorios y los epílogos, que desempeñan un papel importante para la pregunta por el subgénero de la leyenda, sino también contiene poemas sobre temarios y épocas desemejantes. Además, contiene muchos poemas, como *Le Petit Roi de Galice* o *Eviradnus*, que aparecen repetidamente en la literatura especializada. Verjat también afirma, que esos poemas alcanzan el nivel artístico más alto (cf. Verjat 2002: 67).

Evidentemente, no se trata de la obra más famosa de Hugo y, por eso, no se puede encontrar demasiada literatura apropiada para el interés de investigación, también debido al subgénero de la obra, el poema épico, puesto que muchos expertos se concentran en los recursos estilísticos exclusivos, por ejemplo, la métrica o las rimas, algo que no es muy útil para esta investigación. Sin embargo, algunos artículos sí ayudan, por ejemplo, *Le dernier jour du monde: Fins de l'histoire, catastrophes et apocalypse dans l'oeuvre de Victor Hugo* de Claude Millet.

7.2. La historicidad y credibilidad

La leyenda suele contar la herencia de algo, sea un fenómeno natural, una ciudad, una familia o una cultura. Sin embargo, la idea de contar la historia y el origen de algo verdaderamente y físicamente existente no es un motivo que aparece en la selección de poemas, de manera concreta y obvia. Más bien, será explicado que Hugo escribió la historia de algo más grande, lo que se revela a más tardar al final del primer poema, donde el narrador describe la intención de *La Légende des siècles* y afirma que es “*traduit du passé, du tombeau, du gouffre et de la nuit*” (Hugo 1883) (“*traducido del pasado, del sepulcro, del abismo y de la noche*”) (Hugo 1994: 86). Concluye que se trata de la verdadera “*épopée humaine*” (Hugo 1994: 86) (“*l'épopée humaine*”) (Hugo 1883), en otras palabras, la leyenda de la humanidad misma.

Hugo elevó la idea de la explicación mítica del origen de algo a un nuevo nivel y creó una leyenda épica que cuenta la descendencia e historia de la humanidad. Por eso, los poemas abarcan muchos capítulos de la historia de los seres humanos, empezando con una versión idílica de la creación, seguida por algunos episodios de la historia y mitología clásica antigua para continuar de manera más profunda y detallada en la Edad Media. Después de pocos poemas cuyos argumentos tienen lugar en los siglos XVI, XVII y XVIII, Hugo muestra los logros de

las revoluciones para luego presentar su imagen de un desarrollo futuro positivo (cf. Harvey / Heseltine 1959: 404).

Para obtener una idea de cómo Hugo quería presentar la historia de la humanidad y su posible futuro, hay que analizar el ciclo *Vingtième siècle* (siglo XX), que consiste en los poemas *pleine mer* (plena mar) y *pleine ciel* (pleno cielo), que, según su título, tienen lugar en el siglo XX., el cual para Hugo todavía fue el futuro. En el mar aparece el barco *Léviatán*, que realmente existió y, en su periodo, fue el navío más grande del mundo. Éste, como explica Hugo literalmente, representa el mundo antiguo y navega para alcanzar un futuro más próspero (Hugo 1883). Al final de la primera parte del poema *Pleine mer* parece que el barco se hubiese hundido en el mar tembloroso, (lo cual) significaría el fin del mundo antiguo que se queda sin futuro. Sin embargo, el capítulo siguiente revela otro navío, uno más bonito y moderno que parece un globo. Este barco, en comparación con el anterior, ya no navega por el mar, sino (que) vuela por el cielo.

Clifford destaca el simbolismo tecnológico, ya que, en comparación con el navío volante, el barco antiguo *Léviatán* es un buque de vapor hecho de acero (cf. Clifford 1930: 1193). Millet considera el nombre de la nave una alusión a la obra política famosa de Hobbes *Leviathan*. El teórico inglés utiliza este nombre, que originalmente aparece en la biblia y sirve como descripción para el animal satánico que aparece en el apocalipsis, para describir el estado, un monstruo creado por los seres humanos que limita sus libertades para garantizarles derechos y seguridad. (cf. Millet 2016: 296). Millet interpreta el barco que hunde como las consecuencias negativas de la convivencia en el estado y de la revolución tecnológica, que llevan la humanidad al abismo por haberse apartado de Dios. Una segunda interpretación vincula el barco *Leviatán* directamente con el arca de Noé, ya que Dios castiga a los humanos por la progresión tecnológica que lleva consigo la secularización (cf. Millet 2016: 296sp). Millet interpreta *Pleine mer* como una metáfora para la humanidad, que está viajando hacia una resolución que solamente puede ser la destrucción y la desaparición del pasado. Así, Hugo le ofrece al lector dos puntos de vista: el primero observa el barco que se hunde, mientras que el otro está dirigido hacia el cielo, dónde se puede ver el futuro esperanzador de la humanidad y el triunfo de la vida sobre la muerte (cf. Millet 297).

Pleine mer y *Pleine ciel* demuestran de manera simbólica la idea principal de la *Leyenda de los siglos*, la visión optimista del futuro de la humanidad que se distancia de su pasado a veces tembloroso, explicado en el gran número de episodios anteriores. Pueden ser entendidos como el clímax de una obra que, según Sautermeister, debe explicar el viaje de la humanidad desde

la oscuridad a lo verdaderamente bueno e ideal. Señala que justo los poemas que tienen lugar en la Edad Media, que cuentan, entre otros acontecimientos, de las cruzadas y o de la inquisición española, dan una imagen bastante negativa y sombría. Solamente pocos personajes son presentados como rayos de esperanza. Los poemas, cuyos narrativos tienen lugar en el renacimiento parecen más positivos, con su popularización de lo pagano (cf. Sautermeister 2019). También Verjat afirma que en *La Légende des siècles* el lector puede experimentar el desarrollo de la humanidad que acaba en la “[...] *transformación paradisíaca del infierno terrestre.*” (Verjat 2002: 65). Además, escribe que se trata de la visión perfecta para el futuro del género humano (cf. Verjat 2002: 68).

Jiménez lo describe de una manera más metafórica: Compara los poemas de Hugo con retratos históricos que fueron trasladados a una forma escrita. Los tres libros tienen la función de desfiles (cf. Jiménez 1962: 226). Théophile Gautier, un amigo y colega de Victor Hugo, interpretó *La Légende des siècles* de manera parecida. En concreto, compara los poemas con frescos magistrales que cuelgan en muros santos (cf. Losada Goya 1994: 15). Verjat indica que justo la obra de los últimos años de Victor Hugo rebosa de intelectualizaciones e incluso opina que pudieron ser entendidas como consejos directos para Dios, para que mejore el mundo (Verjat 1994:957).

Sautermeister lo explica (de un modo) un poco diferente: Hugo intentó escribir una historia sobre todos los seres humanos bajo tres conceptos: la humanidad, lo malo y la infinidad. Hugo estilizó la humanidad para que parezca una lucha entre las dos extremas del bien y mal, con una tendencia final de la reconciliación (cf. Sautermeister 2019).

La Légende des siècles termina con *Abîme*, una enumeración de poemas muy cortos, escritos en primera persona. Al principio aparece el ser humano, seguido por varios elementos del espacio sideral, como la tierra, el sirio, la vía láctea y el zodiaco. Termina con monólogos sobre la infinidad, lo que significa un fin interesante de la obra, ya que Dios postula solamente una frase “*Je n’aurais qu’à souffler, et tout serait de l’ombre.*” (Hugo 1883) (“Solo tendría que soplar y todo estaría oscuro.”). Este epílogo surreal da la impresión de que el ser humano y toda su historia solamente fuera un fragmento microscópico en eternidad del espacio literal, y que su importancia y su poder desaparecen en comparación con la omnipotencia de Dios. Sautermeister interpreta este epílogo como un mensaje positivo que coloca a la humanidad en el cosmos. Dios lo controla y salvaguarda (cf. Sautermeister 2019). Jennings se concentra en la posición de la religión y afirma que la intención de Hugo fue escribir una historia de la

humanidad, experimentada bajo la luz de Dios (cf. Jennings 1999: 1118). Esta interpretación tiene mucho sentido después de la lectura de *Abîme*.

7.3. Vinculaciones culturales e intertextuales

La mayoría de los poemas se refieren a acontecimientos de la historia, de las religiones grandes o de las mitologías. No hace falta añadir que, evidentemente, existe una vinculación con la cultura, que no solamente abarca Francia o un nivel regional, más bien, la *Leyenda de los siglos* suma acontecimientos históricos de toda la historia de la humanidad. Parece que su obra reflexiona sobre una idea política crucial de Victor Hugo: el progreso continuo de la humanidad. También durante su periodo de exilio el poeta ya había presenciado dificultades políticas y sociales, por ejemplo, la expulsión de muchos enemigos políticos de Francia. Entonces publicó obras, como *Les Misérables*, que tratan la pobreza. Sin embargo, como indica también en *La Légende des siècles*, creyó en el progreso positivo de la humanidad (cf. Rodríguez Álvarez 1995: 152).

Como poeta, Hugo no intentó la creación de una crónica históricamente correcta. Esto se nota a través de varias incongruencias. A veces pone personajes de cuentos folclóricos de un país en un acontecimiento histórico de otro país, por ejemplo, en *Le Petit Roi de Galice*. También aparecen figuras de manera cronológicamente incorrecta, por ejemplo, en *Sultan Mourad*, dónde se confrontan sultán Murad y Vlad Tepes. Durante el reinado de ese príncipe de Valaquia, el Imperio Otomano fue dirigido por Mehmed II. Como explica Losada Goya, en una nota a pie de página, ese Murad no debe representar a ningún personaje histórico especial, más bien, es un regente ficcional que debe representar las crueldades cometidas por los sultanes otomanos (Hugo 1994: 199). Sorprende que, según Sautermeister, Hugo afirmara haber transmitido hechos históricos verdaderos sin modificarlos (cf. Sautermeister 2019).

Muchas de las leyendas se concentran específicamente en un cierto personaje, sean históricos, pertenecientes a alguna mitología o religión o inventado por Hugo; por ejemplo, ese sultán, el sátiro o Napoleón Bonaparte. Sautermeister explica que había una razón por la cual Hugo implementó tantos aspectos diferentes en su obra, a saber, aspectos históricos mitológicos, religiosos, filosóficos y científicos. Según su opinión, Hugo quería exponer la humanidad en todas sus facetas (cf. Sautermeister 2019).

También la religión desempeña un papel importante en la obra. Como explica Lotze, Hugo creyó en Dios, mientras ejerció una creencia no ortodoxa. Subraya que la religión organizada y

politizada aparece de forma negativa, a veces brutal. No sorprende que la iglesia católica despreciara los textos de Hugo, lo que provocó que varias de sus obras formaran parte del índice católico. También la historia de Caín es presentada de forma brutal y sin referencia a la pregunta del pecado. (cf. Lotze, 1977: 76). Allí, Dios aparece en la forma de un ojo que espera que Caín mate a su hermano: “*L’œil était dans la tombe et regardait Caïn*” (Hugo 1883) (“*El ojo estaba en la tumba y miró a Caín*”). Contenidos religiosos, así como poemas que contienen narrativos míticos o fabulosos, aparecen frecuentemente, puesto que Hugo no quiso crear un producto literario que presente la historia como algo muerta o inanimada. Así explica Losada Goya (cf. Losada Goya 1994: 14).

Sautermeister explica que en varios poemas Hugo se refiere también a varios acontecimientos políticos y sociales de su propia época, presentados de forma crítica y muchas veces dirigidos a la situación en su país, donde reinó Napoleón III, cuyo gobierno no le permitió a Hugo la vuelta a su patria. Proporciona un ejemplo e indica el poema “*Chanson de Sophocle à Salamis*”, en que la resistencia de los griegos contra la tiranía es representada de manera heroica (cf. Sautermeister 2019).

7.4. La transmisión

En el primer poema, *La vision d’où est sorti ce livre* (*La visión de donde salió este libro*), que sirve como introducción, una persona cuenta un sueño en que le aparece “*el muro de los siglos*”, (“*le mur des siècles*”). Este muro, es descrito como una encarnación de toda la historia de los seres humanos. En su sueño, el narrador experimenta muchos personajes claves de la historia, como Saúl, Hur o Newton; así como lugares geográficos con cierta importancia histórica, como Tebas, Roma o Atenas. También experimenta acontecimientos decisivos ante sus ojos, como el paso del Rubicón, o las guerras napoleónicas. En el caso de este poema el narrador y el autor, son evidentemente la misma persona. Esto nos lo revela la datación al final del poema: “*Guernesey. — Avril 1857*”, puesto que en ese año Victor Hugo todavía vivió en esa isla como exiliado político. Así, se estiliza a sí mismo como autor y narrador de *La Légende des siècles*. Debido al título del poema, el lector puede suponer que Hugo actúe no solamente como narrador en este caso, sino también en el resto de los tres libros. Sin embargo, si se ve toda la obra como una leyenda grande, sí tendríamos una introducción del narrador que cuenta de dónde sabe los siguientes acontecimientos. Sin embargo, en ese poema no se crea la ilusión de que se tratara de un cuento antiguo, transmitido por varias generaciones, sino de un origen psicológico y esotérico.

Barbéris analizó profundamente el papel del narrador en los poemas del ciclo *Chevaliers errants*. Indica que los recursos estilísticos siguientes también aparecen más o menos ampliamente en otros poemas de *Légende des ci cles*. Describe que Hugo utiliza recursos estilísticos para crear la impresión de que el narrador está narrando a un público. Se puede notar la implementación de pronombres personales y de deixis temporal y espacial (cf. Barbéris 2002: 48). Otro ejemplo se puede ver en Sultan Mourad:

“Le jour o  ceci sur la terre
S’accomplissait, voici ce que voyait le ciel” (Hugo 1883).

(“He aquí lo que podía verse en el cielo

Aquel día que en la tierra estas cosas ocurrían”) (Hugo 1994: 203).

En este caso, el narrador compara el cielo actual con el de la narración, para que los oyentes tengan una impresión visual. Lo que también se puede encontrar a veces son preguntas retóricas a través del argumento, por ejemplo, en *La Rose de l’infante* (*La rosa de la infanta*): “*Quoi? Qque regarde-t-elle? Elle ne sait pas. L’eau,*” (Hugo 1883) (“ Qu  es lo que estará mirando? No sabe. Quizás agua.”).

El narrador de Eviradnus, que narra en primera persona utilizando el presente, se revela al principio del poema. Interactúa con el público por imperativos y preguntas, también con indicaciones a fenómenos meteorológicos, como el Sol que se pone. Además, el narrador utiliza la hipotiposis, la narración viva a través del uso de recursos retóricos, en este caso, el uso del adverbio *l * (*ahí*). Para Barbéris, la implementación de estos recursos estilísticos en el poema épico, un subgénero verdaderamente anticuado, hace a *La Légende des siècles* una obra excepcional (cf. Barbéris 2002: 49).

Según Barbéris, el narrador de los poemas que tienen lugar en la Edad Media debe representar un trovador (debe ponerse/meterse en la piel de un trovador). Supone que Hugo tuviera en cuenta la función del narrador medieval, que cuenta cautivante para que el lector lo recuerde y continúe contándolo a más gente. Barbéris realza la aplicación del lenguaje popular en el estilo directo ya que así implementa lo inculto en un subgénero históricamente muy culto. Hugo actu  contra las normas de los escritores estrictos, que no optaron por mezclas estilísticas (cf. Barbéris 2002: 48). Esto no cabe en el concepto de la hipótesis presentada al principio del capítulo, que propone que el narrador del primer libro también narre el resto de los otros Verjat opina que un poeta concibe el contenido de los poemas en el sueño del primer texto. El narrador de los poemas debe de ser un mago, que tiene en cuenta el valor simbólico de las imágenes que transmite (cf. Verjat 2002: 66).

7.5. Elementos fantásticos

Dependiente del ciclo aparecen más o menos elementos fantásticos o sobrenaturales. Además, hay diferentes maneras de su presentación. Los poemas que cuentan de acontecimientos supuestamente históricos no rebosan de elementos sobrenaturales. Un ejemplo sería el poema *Éviradnus*, que cuenta de una costumbre inventada por Hugo, que se ejerce después del fallecimiento del gran marqués de Lusacia. El heredero tiene que cenar y pasar una noche en la torre de Cotbus, la cual está llena de armaduras de antiguos marqueses. Mahaud, la futura marquesa, decide pasar la noche allí con dos de sus confidentes, Joss y Zeno. Estos terminan narcotizando a la futura marquesa y deciden matarla. Una de las armaduras se pone de marcha y les dice a los dos hombres aterrorizados que se trata del mismísimo Satán. Más tarde se revela su verdadera identidad: se trata del caballero Eviradnus, que finalmente mata a los dos conspiradores. Si la armadura no hubiera resultado un hombre de carne y hueso, la narrativa se parecería a otras leyendas. Sin embargo, Hugo logra crear una atmósfera mística que deja al lector suponer que se trataba de algo sobrenatural. En la escena horrorosa en que la armadura empieza a moverse, el narrador describe la atmósfera y el choque de Joss y Zeno:

“Tout à coup il s’arrête, et Zéno dit : « Eh bien ? »

Mais Joss est effrayant ; pâle, il ne répond rien” (Hugo 1883).

(“De Repente Joss se para, Zeno pregunta: “¿Qué pasa?”

Pero Joss está espantado; pálido, no le responde”) (Hugo 1994: 188).

En este ejemplo se puede ver a través de las reacciones de los personajes que la sobrenaturalidad no está presentada como algo habitual.

Además, no hay que olvidar que hay varios poemas que describen historias de la mitología bíblica (*De Eva a Jesús, Hors des temps*) y pagana (*Entre géants et dieux, Le Satyre*). Adecuadamente aparecen los acontecimientos sobrenaturales correspondientes y no son presentados como algo especial.

Un poema puede ser visto como una mezcla entre los primeros dos tipos mencionados: *Sultan Mourad*. Mientras la primera parte del poema que cuenta los crímenes cometidos bajo el reinado de ese sultán, finalmente, aparecen figuras de la religión cristiana:

“Et tout frémissait, tout, l’aube et l’obscurité,

Les anges, les soleils, et les êtres suprêmes,

Devant un vague front couvert de diadèmes.

Dieu méditait.” (Hugo 1883).

“Y todo se estremecía, el alba y la oscuridad,
Los ángeles y los soles y hasta los seres supremos,
Ante una frente difusa cubierta de diademas
Dios estaba meditando”) (Hugo 1994: 204sp).

La muerte del sultán es una ruptura, que transporta el argumento de la tierra al mundo de Dios y los ángeles, el cielo. Como en los poemas enteramente mitológicos y religiosos, la sobrenaturalidad es presentado como algo normal.

Ya al principio de la obra, el narrador se confronta con el “muro de los siglos”. Este muro es descrito de manera surreal y simbólica:

“C’était de la chair vive avec du granit brut,
Une immobilité faite d’inquiétude,
Un édifice ayant un bruit de multitude,
Des trous noirs étoilés par de farouches yeux,
Des évolutions de groupes monstrueux” (Hugo 1883).
 (“Era carne viva mezclada con granito sin tallar
Una inmovilidad hecha con inquietudes
Un edificio con ruido de toda la muchedumbre
Agujeros negros estrellados de ojos feroces
Evoluciones de grupos monstruosos”) (Hugo 1994: 79).

Sin embargo, al lector no le sorprende, ya que ya en la primera frase afirma que se trata de un sueño suyo. Este poema se diferencia bastante de los poemas que siguen, ya que no cuentan con una irrealidad presentada así de forma directa. No es el único poema simbólico, ya que termina con una enumeración de poemas cortos escritos en primera persona, comentarios de la humanidad, la tierra, el sirio y otros elementos del espacio sideral. Eso, así como los del ciclo *Vingtième siècle*, tienen un carácter simbólico y surreal alto.

Ya que tenemos por lo menos tres formas diferentes de la aparición y presentación de lo sobrenatural, se podría volver a la idea de Barbéris, que propone que, en los poemas medievales, el narrador desempeña el papel de un trovador. Si se imagina que los cuentos populares y leyendas con contenidos mitológicos y religiosos fueron contados por narradores a oyentes que de todas maneras creían en esas figuras y sus habilidades, no hace falta presentarlos como algo excepcional y descomunal. Otro tipo de irrealidad se encuentra en poemas, como *Vingtième siècle*, o *La Vision d’où est sorti ce libre*. Estos pueden ser interpretados como sueños misteriosos o visiones esotéricas del futuro. La presentación de acontecimientos surreales no es la única característica que varía en el transcurso de la obra, puesto que, como Barbéris

destaca, también la presencia y función del narrador se cambia, se puede asumir que Hugo intentó narrar cada poema de manera adecuada para su época y función.

7.6. Conclusión

Se nota que Víctor Hugo quizás eligiera el título *La Légende des siècles* para su colección de obras por haberse fijado en el concepto de la leyenda del origen, lo que parece apropiado para la idea principal de los tres libros, que cuentan la historia humanidad en todas sus facetas. Como indica Millet, especialmente dos de los últimos poemas, *Pleine mer* y *Pleine ciel*, desempeñan un papel importante para la comunicación con el lector. Debe alzar su vista hacia el cielo, el futuro excelente de la humanidad, que había experimentado capítulos oscuros en su historia (cf. Millet 2016: 297). Así, Hugo también nos presenta su visión positiva del futuro de la humanidad.

No hay que excluir la posibilidad de leer cada poema en sí mismo, para entender la obra como una colección de leyendas, como las *Leyendas* de Bécquer. Primero, ya el título, *La Légende des siècles*, que contiene la palabra leyenda en singular, indica que esta interpretación no necesariamente es una buena idea. Además, aunque cada poema suele contener varios capítulos y contar con un narrativo cerrado, no cuenta con elementos de la leyenda. No todas crean el efecto de ser transmitido y no suelen explicar el origen de algo, así faltan las características cruciales del subgénero. Una excepción sería *Eviradnus*, donde el narrador da una introducción apropiada para la literatura oral.

El narrador no desempeña el mismo papel en cada poema. A veces, aunque no es la regla, se puede notar la imitación de una persona narrando, sobre todo en los poemas que tienen lugar en la Edad Media. En este caso, obviamente Hugo implementó un narrador que copia el trovador, ya que se puede imaginárselo como cantante, no extraña que las narraciones de esta figura aparecen en versos. Lo fantástico y sobrenatural aparece de manera diferente, dependiente de la época a la que pertenece cada poema. Esto podría ser vinculado con la función del narrador.

También hay que añadir que hay varios poemas, que tienen un protagonista que destaca por sus virtudes buenas y esto puede recordar a las leyendas hagiográficas. En algunos poemas, parece que las virtudes y el comportamiento del protagonista deben servir como un buen ejemplo para el lector, lo que puede recordar a los protagonistas, los santos de las leyendas hagiográficas. Losada Goya también afirma el carácter apelativo de muchos poemas de *La Légende des siècles*

(cf. Losada Goya 1994: 16). Así, no solamente tenemos caballeros valientes y altruistas, sino también personajes que explícitamente deben influir en los lectores. Así, en la leyenda *Sultan Mourad*, el regente otomano es presentado como un tirano inhumano. Después de haber cometido varias crueldades a enemigos y personas inocentes, ayuda a un cerdo muriente moviéndolo a la sombra para que no tenga que sufrir calor en sus últimas horas. Cuando el sultán muere, aunque durante toda su vida cometió muchos crímenes terroríficos, le permiten subir al cielo, ya que al final de su vida decidió hacer una buena acción y ayudó a un animal: “*Un pourceau secouru pèse un monde opprimé.*” (Hugo 1883) (“*Socorrer a un cerdo pesa igual que un mundo oprimido.*”) (Hugo 1994: 208). Sin embargo, no es racional manifestar la relación con la leyenda hagiográfica por muchas otras razones. Faltan recurrentes escenas de tortura y martirio y, en el caso de Sultán Mourad, el protagonista no vive una vida buena y no puede servir como ejemplo para los lectores. Se podría dudar de esto, diciendo que el sultán sí debe servir como ejemplo, ya que, aunque había hecho muchísimos crímenes en su pasado, finalmente hace una acción altruista, algo que puede animar a los lectores repensar su pasado y a reflexionar sobre qué tendrían que hacer para que sean personas mejores. Sin embargo, la comparación con la leyenda hagiográfica no vale, ya que suelen presentar una vida enteramente ejemplar.

La introducción presenta toda la historia de los seres humanos como un conjunto mágico y surreal. Esta escena contiene una característica clásica de la leyenda, ya que tenemos un narrador que cuenta cómo se enteró de los acontecimientos que siguen. Como explica Losada Goya, la epopeya de Hugo, un subgénero que normalmente se vincularía con poetas, como Homero, Virgilio o Dante, parece extraño para la fecha de publicación, el siglo XIX (cf. Losada Goya 1994: 9). Además, pone de relieve el carácter apelativo del libro, es decir, afirma que el trabajo literario de Hugo no consistió en la reproducción de hechos pasados, sino crear algo nuevo de la historia, una epopeya que tiene una tarea final apelativa: La formación de una nueva humanidad que habrá dejado las desgracias de las épocas pasadas oscuras (cf. Losada Goya 1994: 16).

8. Mário de Andrade: *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*

8.1. Información general sobre el autor y su obra

Naturalmente nos podemos preguntar, por qué esta obra fue elegida para este trabajo, dado que el título no contiene la palabra “Leyenda”, en contraposición a los otros tres libros. Mário de Andrade (1893-1945), según muchos filólogos, el “Papa del Modernismo Brasileiro”, era uno de los mejores analistas de la cultura brasileña y uno de los escritores más importantes de toda la historia de su país (cf. Jackson 1988: 23). Editó una importantísima revista para la formación del modernismo brasileño: *L'Esprit Nouveau*. Ella defiende una idea literaria que combina la fuerza destructiva del Futurismo y Dadá con el optimismo de los “espíritunovistas” y puristas. Estos fueron un grupo que intentaba vincular el pesimismo dadaísta con el psicologismo surrealista (cf. Mendonça Teles / Müller-Bergh 2015: 18).

La literatura no fue su único ámbito de especialización, puesto que desempeñó la cátedra de historia y filosofía del arte en la universidad de Rio de Janeiro. Además, realizó varios viajes de estudios por Brasil, con la finalidad de informarse sobre tradiciones y mitos indígenas. Estos trabajos etnográficos significaron una influencia importante para su libro, su obra con más éxito nacional e internacional: *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*, que fue publicado en el año 1928 (cf. Jackson 1988: 25). Andrade redactó la versión principal en solamente seis días, pero la había editado varias veces antes de su publicación dos años más tarde. Según la opinión de Pöppel y otros expertos, se trata de una de las obras literarias brasileñas más importantes del siglo XX (cf. Pöppel 2002: 148). El argumento está basado estrictamente en el personaje Makunaima del mito *Taulipang*. (cf. Ribeiro 1999: 67).

En el libro, Macunaíma, un niño travieso y mentiroso, nace en las selvas de Brasil con sus dos hermanos Maanape y Jiguê y su madre. Un día, su piel se pone blanca después de bañarse en un charco. En su adolescencia, mata a su madre sin querer, debido a que había sido transformado en una cierva. Encuentra y viola a Ci, la Reina de la jungla. Sin embargo, se casa con ella, lo que le hace rey. El hijo de Ci muere, lo que le deprime mucho, sufre de una tristeza que le provoca que no quiera vivir más en este mundo. Le regala a Macunaíma el *muiraquitã*, una piedra preciosa y después sube al cielo, transformándose en la constelación Beta Centauri. Macunaíma encuentra al monstruo Capei y lo decapita después de luchar contra él. Puesto que su cabeza empieza a perseguir a Macunaíma. En su huida pierde el *muiraquitã* que es encontrado por un placero peruano que lo vende a Venceslau Pietro Pietra, un migrante rico y coleccionista de piedras. El héroe quiere recuperar la piedra preciosa, por lo que va con sus dos

hermanos Jiguê y Maanape, los *manos*, a São Paulo, dónde son sorprendidos por la vida metropolitana, las nuevas tecnologías y los inmigrantes. Luego pasa varias aventuras estrambóticas hasta que finalmente se enfrenta al gigante Venceslau para matarlo, tirándolo en una sartén gigante. Tras regresar a la jungla, Macunaíma mata a Jiguê después de un malentendido y también Maanape muere por el fantasma de Jiguê, que se ha transformado en una nube negra. Macunaíma, consumido por la tristeza y la depresión, también asciende al cielo y se transforma en la constelación de Septentrión.

El mito de *Taulipang* y las recopilaciones del antropólogo alemán *Theodor Koch-Grünberg* (1872-1924) fueron fuentes cruciales para los contenidos folclóricos que aparecen en el libro (cf. Faulhaber 2018: 74). Las fuentes europeas y su imagen de los indígenas de América del Sur desempeñaron un papel importante para la apariencia de los indígenas en *Macunaíma*. También los viajes etnográficos de Andrade habían sido inspirados por viajeros europeos, por ejemplo, el viaje del poeta francés Blais Cendrars (cf. López 1998: 28). Otras fuentes de inspiración importantes fueron las publicaciones teóricas del Modernismo brasileño, por ejemplo, el *Manifiesto Antropófago* de Oswald de Andrade (que, aunque cuyo apellido coincide con el de Mário de Andrade, carecen de parentesco alguno) (cf. López 1998: 28). Sin embargo, después de haber sido atacado en artículos, Mário de Andrade se distanció de los atropofagistas (cf. López 1998: 29).

Como hemos dicho antes, nos podemos preguntar por qué se incluye este libro a este análisis ya que es el único de los tres que no contiene la palabra *leyenda* en su título. Se expondrá que la obra sí tiene varias relaciones, tanto estilísticas como transliterarias, con el subgénero de la leyenda. Para explicar, el libro cuenta la vida de Macunaíma, un “héroe” de la mitología indígena brasileña. Andrade, que era un experto en el ámbito de las culturas indígenas de su país y sus alrededores, incluyó elementos de varios cuentos, leyendas y cantos folclóricos en su obra de Brasil, Venezuela y Chile (cf. Alemán 1984: 90). Andrade también fue un experto de la música indígena y esto también se refleja en su libro, una característica, que se puede experimentar en varias obras del Modernismo brasileño. Así, teóricos, como Pérez Villalón, destacaron cómo la música popular influyó en *Macunaíma*. (cf. Pérez Villalón 2015: 223).

Pues definitivamente puede decirse que se trata de la obra más importante de Andrade, puede encontrarse bastante literatura secundaria sobre el libro. Pöppel indica que la mayoría de las publicaciones sobre *Macunaíma* tratan la intertextualidad, el mito, la estructura y la parodia (cf. Pöppel 2002: 150).

8.2. La historicidad y credibilidad

En vista de que el argumento del libro consiste en la vida del protagonista, se podría ver una cierta relación con la leyenda hagiográfica que suele contar la vida y el sacrificio de un cierto santo. Sin embargo, en el caso de Macunaíma, se puede experimentar una cierta fragmentación del argumento principal, que consiste en varios episodios o aventuras del héroe, que, de este modo, pueden ser vistos como leyendas pequeñas que forman la vida legendaria de Macunaíma. Zaramella explica la división del libro en capítulos y los describe como episodios que cuentan acontecimientos más o menos cerrados de la vida de Macunaíma. Supone que Andrade quería imitar los cantos indígenas brasileños. Explica que, según su opinión, cada capítulo puede ser considerado como un elemento singular y cerrado mientras cabe harmónicamente en el concepto total del libro (cf. Zaramella 2015: 51). Morote Magán habla de un esquema que suele aparecer en varios mitos y leyendas: el héroe que tiene que superar un cierto número de pruebas para poder alcanzar su tarea final. Un ejemplo clásico serían el héroe mitológico Hércules, que tiene que superar doce pruebas (cf. Morote Magán 2010: 88). Aquí se puede destacar un cierto nivel de intertextualidad, dado que también la historia de la vida de Macunaíma está fragmentada en diversas aventuras que le van preparando para su tarea principal.

Como ya ha sido mencionado, la voluntad del autor se basó en la inclusión de varios elementos folclóricos en su obra. Es decir, el argumento principal trata sobre el protagonista y su búsqueda de la *muiraquitã*, así como la preparación al enfrentamiento con el gigante Venceslau Pietro Pietra. No obstante, la mayor parte del libro consiste en capítulos en que Macunaíma vive algunas aventuras y se encuentra con figuras extrañas. Estos capítulos suelen tener un carácter cerrado y a veces contienen unos elementos típicos de la leyenda. A menudo explican la historia o la explicación de algunos fenómenos, tanto naturales, como modernos. Aguilar-Castro describe que Andrade creó “*de la gran ilusión de victorias una parodia fragmentada.*” (Aguilar-Castro 2007).

Así, se puede analizar por ejemplo el capítulo cuatro, llamado “*Boiúna-Luna*”. Macunaíma se enfrenta con Capei, un personaje que pronto se convierte en el Monstro Boiúna y después de una disputa lo mata decapitándolo. Puesto que es un libro vanguardista, no todos los hechos parecen lógicos y realistas. De este modo, la cabeza le persigue hasta el hogar de Macunaíma y quiere entrar. Éste no sabe que Capei no ha venido para vengarse, sino porque quiere servirle como esclava. Puesto que Macunaíma y sus “manos” no quieren dejarle entrar, Capei se decide por subir al cielo y convertirse en la luna. La araña ñandú-taraántula le ayuda a subir con un

hilo de su tela de araña. A medida que va subiendo Capei se come el hilo. Todo esto pasa en una oscuridad provocado por una bandada de tordos que oscurecen el sol. La luna parece tan grande porque se ha comido todo el hilo de la araña. Entonces, tenemos aquí un capítulo que contiene varios elementos de la leyenda, dado que cuenta el origen de uno de los objetos más notables del cielo estelar. Puede que se trate de la adopción de una antigua leyenda indígena, sin embargo, está incorporada de manera casi satírica en el cuento de Macunaíma. Esto se puede ver en la escena absurda y cómica, cuando la cabeza quiere entrar en la casa del héroe y sus manos. No es la única transformación estelar, puesto que su amada muerta Ci y finalmente Macunaíma también suben al cielo para transformarse en constelaciones estelares.

Se puede encontrar el tema del origen de otra forma. Así, como opinan muchos expertos, como, por ejemplo, Aguilar-Castro, consideran la narración del “héroe” Macunaíma una reflexión simbólica que explica el pueblo brasileño (cf. Aguilar-Castro 2007).

8.3. Vinculaciones culturales e intertextuales

La narración se ejerce sobre la base de un mundo lleno de alusiones a la mitología indígena americana. La mayoría de los contenidos mitológicos provienen del trabajo del alemán Theodor Koch-Grünberg, cuyas publicaciones habían sido las fuentes más importantes para Andrade (cf. López 1998: 30). Muchos expertos, por ejemplo, Pöppel, alaban el gran número de diferentes mitos reunidos en *Macunaíma*, que, según su evaluación, todos representan mitos auténticos (cf. Pöppel 2002: 149). Como indica López, Andrade ni romantiza la gente indígena, ni la presenta de manera demasiado positiva, lo que significa una ruptura radical con el hábito de los escritores y poetas del Romanticismo brasileño, que normalmente presentaron a los indígenas como nobles que están en un estado natural, según las teorías de Rousseau. Esto, en combinación con el creciente interés europeo en el exotismo, fue instrumentalizado para un nuevo entendimiento nacional que, sin embargo, no incluye a los afrobrasileños (cf. López 1998: 26). Macunaíma no es honesto y dominado por su propia sexualidad, lo que provoca que muchos expertos, como López, interpretan el comportamiento del protagonista como una representación primitiva del indio. Obviamente, Andrade adaptó la imagen del indígena natural y feroz que había sido común en el arte y la literatura de los dadaístas y surrealistas. (cf. López 1998: 27). Esta representación también aparece en otras obras modernistas brasileñas. Añade que, por esta razón, la imagen de los indígenas siempre había sido transportado de forma *othering* (cf. López 1998: 28sp).

Quizás se pueda entender la confrontación de la cultura europea con lo originalmente brasileño como uno de los motivos principales de *Macunaíma*. López también explica esto con el trabajo científico de Andrade, cuya indagación tenía un carácter bipolar. Con esto quiere decir que el autor consultó varias publicaciones etnográficas europeas para utilizarlas como fuentes que explican su propia cultura (cf. López 1998: 26). Una representación de la modernidad europea es la ciudad São Paulo. Al principio, la ciudad a Macunaíma le causa mucha confusión: “*A inteligência do herói estava muito perturbada.*” (Andrade 1996: 49) (La inteligencia del héroe estaba muy perturbada.) (Andrade 1977 67). Este aliento también es transmitido por recursos estilísticos, por ejemplo, esta comparación: “*As onças pardas não eram onças pardas, se chamavam fordes hupmobiles chevrolés dodges mármons e eram máquinas.*” (Andrade 1996: 49) (Los pumas no eran onzas pardas, se llamaban fordcingos hupmobiles chevrolés dodches hispano-suizas y eran máquinas.) (Andrade 1977 67). Se percibe un contraste porque se comparan conceptos de la fauna, como *puma* y *onza*, con fabricantes de coches. Además, se puede notar unos términos del habla coloquial. Este ejemplo también muestra un recurso estilístico que aparece a menudo en el libro: la enumeración que carece comas. No sorprende que los fabricantes de coches mencionados no prevengan de Iberoamérica, puesto que esto puede ser visto como una representación de la confrontación entre lo brasileño y natural, y lo europeo, tecnológico y moderno. Aquí se percibe también un recurso estilístico frecuentemente utilizado por el modernista Andrade: la contraposición de palabras cultas, oficiales o tecnológicas con coloquialismos. Esto lo destacó Esperanza Gil en un artículo que, si bien se trata de otro libro de Andrade, pero menciona varias veces estos recursos estilísticos que aparecen incluidos en *Macunaíma* (cf. Esperanza Gil 2010: 121).

Esto lo confirma Alemán en su reseña crítica, añadiendo que el comportamiento de Macunaíma en São Paulo indica que “*se transforma en un bárbaro tecnizado*”, ya que no oculta su gran interés por las tecnologías modernas. (Alemán 1984: 91). Esta vinculación también se puede percibirla al final del mismo capítulo, cuando Macunaíma y los “manos” piden Whiskey y pistolas a “los ingleses”. Para cumplir sus deseos, los británicos sacuden el “árbol-cachorrilleo”, el “árbol-balero” y el “árbol-güisquero” para que caigan los artefactos deseados. Albuquerque atribuye mucha importancia a estos y muchos otros artefactos tecnológicos que aparecen en la obra. Finalmente, no le sirven porque el héroe o no sabe cómo sacar provecho de ellos. Opina que esto subraya el origen selvática e indígena del protagonista (cf. Albuquerque 1987: 71).

Los ejemplos mencionados nos indican una intención importante de la obra: un homenaje a la nación brasileña mediante la vida del protagonista, Macunaíma, que puede ser interpretado

como un símbolo para el pueblo brasileño. De este modo, Bacalini denomina *Macunaíma* una obra literaria fundacional, que representa la nación no solamente por el protagonista, sino también por el uso del lenguaje coloquial y por la aparición de términos de la geografía brasileña (cf. Bacalini 2014: 82). Según López, la apariencia frecuente de contenidos europeos sorprendió a los representantes del Modernismo brasileño, pues normalmente intentaron distanciarse de reflexionar sobre la influencia europea (cf. López 1998: 25). Ribeiro compara la función de Macunaíma con la Señora de Guadalupe. Evidentemente, no los compara en el nivel de la popularidad, sino en el sentido en que los dos representan el contacto entre las dos culturas y las consecuencias traídas por la colonización. Para Ribeiro, ambos significan una respuesta a la pregunta: “¿Qué es de lo que constituye un mexicano o un brasileño?” (cf. Ribeiro 1999: 61).

Además, hay que reflexionar sobre el oponente de Macunaíma, el gigante italiano Doctor Venceslau Pietro Pietra. Alemán lo considera un símbolo de la fuerza de los colonizadores europeos que se confrontaron a los pueblos indígenas. (cf. Alemán 1984: 91). No solamente percibimos las diferencias culturales a través de sus comportamientos, sino también un conflicto violento que termina con la derrota del gigante de la manera más absurda: la caída en una “macarronada” seguida por sus últimas palabras que subrayan su descendencia italiana: “*Falta queijo!*” (Andrade 1996: 134) (¡Falta queso!) (Andrade 1977: 187). López también interpreta la personalidad del gigante como un antónimo de la cultura capitalista anglo-europea (cf. López 1998: 29). Aguilar-Castro interpreta la rivalidad no solamente como una confrontación de dos culturas, sino también, como la confrontación entre clases sociales, ya que Macunaíma descende de la jungla, de una familia pobre, mientras Venceslau es un rico comerciante, cuya pasión es la colección de piedras preciosas (cf. Aguilar-Castro 2007).

Muchos expertos ya analizaron *Macunaíma* intertextualmente y comparan la obra con libros de caballería o literatura parecida, como el Quijote (cf. Pöppel 2002: 150). En su artículo, Mallorquí-Ruscalleda encontró una concordancia interesante entre Macunaíma y una leyenda hagiográfica, a saber, *Vita Cristi*, que fue escrito en el año 1474 por el monje alemán Ludolf von Sachsen (cf. Mallorquí-Ruscalleda 2010: 54). El libro, una leyenda hagiográfica sobre la vida de Jesucristo, que fue un superventas en su época, desempeñó un papel importante especialmente para las colonias españolas, dado que había sido particularmente popular en la Península Ibérica y, en consecuencia, fue llevado a América por muchos misionarios. Andrade se estudió también esta obra y a similares, puesto que su voluntad fue romper con el pasado de un país colonizado y quería reflexionar también sobre el proceso de colonización en su trabajo literario.

Mallorquí-Ruscalleda estructura *Macunaíma* en tres secciones: “1) *Nacimiento, bautismo y transfiguración*; 2) *La peregrinación en la búsqueda del muiraquitã*; 3) *Ascensión, muerte y memoria*.” (cf. Mallorquí-Ruscalleda 2010: 55sp). Esto evidentemente parece a la vida de Jesucristo, por lo que el personaje Macunaíma puede ser visto como una adaptación satírica de esa persona, puesto que muchos aspectos de su personalidad, por ejemplo, su egoísmo y su falta de sinceridad le hacen un antónimo de Jesús (cf. Mallorquí-Ruscalleda 2010: 57). Mallorquí-Ruscalleda explica esta relación intertextual, la parodia de *Vita Cristi* con la voluntad de Andrade de reflexionar y distanciarse de las influencias europeas, de parodiar el elemento principal que influyó en la cultura brasileña, la religión cristiana (cf. Mallorquí-Ruscalleda 2010: 66). Pöppel ve una relación parecida y define *Macunaíma* como un “*anti-evangelio*”. No se concentró en *Vita Cristi*, sino que muestra semejanzas entre el libro de Andrade y el Evangelio de Juan. Concretamente, compara los epílogos de las dos obras y sus semejanzas textuales. (cf. Pöppel 2002: 150sp). Sin embargo, no está seguro de si puso las semejanzas con intención o sin querer después de haber dedicado mucho tiempo al estudio de los textos sagrados (cf. Pöppel 2002: 159) Añade que incluso el nombre de *Macunaíma* indica la idea del “*Anti-Evangelio*”, en vista de que consta de las palabras *Maku*, que significa *malo* o *intrigado*, e *Ima*, *grande*. Otro detalle interesante lo ve en el principio de la obra porque Macunaíma no habla durante los primeros seis días de su vida, lo que es, según Pöppel, una alusión a la creación del mundo en seis días. A ello también se refería Andrade, ya que dijo que la redacción de *Macunaíma* había durado exactamente seis días (cf. Pöppel 2002: 155).

8.4. La transmisión

En el caso de *Macunaíma*, no hay un narrador que se presente a sí mismo al principio de la obra y declara las circunstancias de la redacción del texto. No obstante, el individuo que es la narración se revela en el epílogo de la obra: es un loro pequeño que había acompañado a Macunaíma durante sus aventuras. En el epílogo le cuenta la historia a un hombre desconocido. Sorprende que Ribeiro vea en ese hombre al autor mismo, Mário de Andrade (cf. Ribeiro 1999: 67). Un análisis profundo revela que no hay ninguna indicación de que el narrador, aunque cuenta en primera persona, sea el autor mismo. Se podría decir Ribeiro cometió el error de asemejar la voz narrativa con el autor. Es más plausible la opinión de Pöppel, que supone que este hombre que también se revela como narrador es un desconocido (cf. Pöppel 2002: 149). Esta escena es bastante interesante para este estudio. Empieza con una narración en tercera persona que describe el momento en que el loro se acerca a ese hombre y empieza a hablar en

un lenguaje lleno de onomatopeyas: “*Bilo, bilo, bilo, lá... tetéia!*” (Andrade 1996: 168). El loro revela que es la única criatura que tiene el saber de los acontecimientos alrededor de la vida de Macunaíma, lo que puede ser visto como una alusión a los pueblos indígenas iletrados, cuya mitología lógicamente fue trasladada de una generación a otra sin tener la posibilidad de salvaguardarla de manera permanente, mediante la escritura. En el último apartado, la voz narrativa cambia de la tercera a la primera persona y el narrador se revela a sí mismo: “*E homem sou eu, minha gente, e eu fiquei pra vos contar a história.*” (Andrade 1996: 168) (“*Y el hombre soy yo amistades y me quedo para contaros la historia.*”) (Andrade 1977: 236). Además, se dirige directamente a los leyentes, lo que crea la ilusión de una persona narrando un mito a una multitud de oyentes, así como indica la transmisión oral. El loro, que en el universo del libro sirve como arquitecto e iniciador del mito de Macunaíma construyó la narración, según Pöppel, a través de su propia experiencia y narraciones que hizo el protagonista sobre su propia vida (cf. Pöppel 2002: 153sp).

Según Águila Castro, este loro es un factor que fundamenta el carácter satírico y absurdo de la obra, pues se trata de un animal que suele proferir frases sin contexto y sentido (cf. Aguilar-Castro 2007). Pöppel, compara el loro, que es el único individuo que conoce la historia de Macunaíma, con María de Nazaré, que en el evangelio es la única persona que conserva los acontecimientos en su corazón (cf. Pöppel 2002: 151).

Se puede notar cierta presencia del narrador en el texto, por ejemplo, en el primer apartado del libro: “*No fundo do mato-irgem nasceu Macunaíma, herói de nossa gente.*” (Andrade 1996: 5) (En las puras honduras de la Selva-Espesa nace Macunaíma, el héroe de nuestros.) (Andrade 1977: 27). El narrador nos informa en la primera frase que el protagonista es el héroe de un conjunto. Con este detalle, se crea en cierta manera la ilusión de que “nosotros” se refiere al narrador y a las personas que le están escuchando en este momento. Además, el loro aparece varias veces durante la narración, por ejemplo, en la escena cuando Macunaíma se entristece por la muerte de sus hermanos. Sin embargo, durante la primera lectura, el lector no podrá saber que se trata de la fuente de la narración. Morote señala algo muy importante al respecto a este asunto: Los pájaros suelen aparecer en cuentos y leyendas. En las mitologías de muchos pueblos por ejemplo de la greco-romana, persiana o budista suelen servir como símbolo de la sabiduría (cf. Morote Magán 2010: 87). Evidentemente, se puede ver que el loro en *Macunaíma* tiene una función satírica, debido a que no desempeña el papel de un animal sabio, sino, al contrario, es un pájaro que suele repetir frases sin contexto y, por eso, sirve como fuente de una historia absurda.

El narrador no cuenta los acontecimientos sin valorarlos, lo que se puede ver en estos ejemplos: “*Dexaram a linda Iriqui se enfeitando sentada nas raízes duma samaúma e avançaram cautelosos.*” (Andrade 1996: 22) (Dejaron a la linda Iriquí emperifollándose sentada en las raíces de una ceiba y avanzaron cautelosos) (Andrade 1977:45). No obstante, no se puede decir que la presencia del autor sea muy alta, dado que estas señales subactividad no aparecen con frecuencia.

En el capítulo *Pauí Pódole*, Macunaíma mismo se convierte en narrador: Empieza una discusión con un “mulato” sobre una constelación. Según este último, se trata de la constelación *Crucero*, según el héroe, se trata del Padre de Pauí y para consolidar su punto de vista, cuenta la leyenda de cómo se formó esta constelación. Esta escena subraya otra vez el carácter satírico de la obra, puesto que, como se puede verlo en varias escenas del libro, Macunaíma no es una persona que suela decir la verdad. Además, este fragmento posee la estructura de un cuento de transmisión oral. También hay que añadir que Macunaíma concluye esa narración con uno de sus lemas: “*No hay más nada.*” y así también termina la obra.

8.5. Elementos fantásticos

Ya que Mario de Andrade fue un experto de la mitología indígena de su país, no sorprende que al final decidiera transformar sus conocimientos en la forma de una obra literaria. El estilo vanguardista le sirve bien para contar acontecimientos surrealistas y supersticiones. Un elemento que suele aparecer varias veces es la transformación de figuras y objetos. Estos se ejercen de manera inesperada y rápida. Se puede ver, por ejemplo, en el capítulo *Piaíma*, cuando Macunaíma llega a São Paulo, dónde se enfrenta por primera vez con el Mundo moderno, industrial y urbano. Allí, sorprendido por todas las tecnologías modernas hace lo siguiente: “*Virou Jiguê na máquina telefone, ligou pros cabarés encomendando lagosta e francesas.*” (Andrade 1996: 41sp) (Trasformó a Yigue en Máquina de teléfono y discó para los cabaretes encomendado langosta y francesas.) (Andrade 1977: 69). Se puede ver que la frase muestra de manera absurda las posibilidades que existen en el mundo mágico de *Macunaíma*. Además, se nota que este acontecimiento surreal y absurdo es presentado como si fuera algo completamente normal. De esta manera también están involucrados varios acontecimientos surreales de las mitologías, como el monstruo Capei, cuya cabeza continúa viviendo después de ser decapitado y luego se transforma en la luna. El libro está lleno de surrealismo, que nunca es presentado como algo especial. En cuanto a Macunaíma, le sorprenden las posibilidades del mundo moderno en São Paulo.

Una escena surrealista con mucha importancia se encuentra en el principio de la obra: Macunaíma se baña y el color de piel se le cambia de negro a blanco, dejándole su pelo rubio y sus ojos azules. No solamente se trata de una escena surreal que subraya el origen especial y mágico del personaje, también se puede ver una alusión a un bautizo cristiano. Además, López interpreta el resultado del bautizo, que deja a Macunaíma blanco y a sus dos hermanos cuyos colores de piel son marón y negro, como un símbolo del carácter triple del pueblo brasileño: los descendientes de los inmigrantes europeos, los indígenas y los afrobrasileños (cf. López 1998: 26).

8.6. Conclusión

La gran obra de Mário de Andrade es el único de los libros elegidos para esta tesis que en su título no se encuentra explícitamente la palabra leyenda. Tampoco se trata de una colección de leyendas. Sin embargo, se ha podido destacar varias características típicas de la leyenda que aparecen en el libro.

En vista de que toda la obra se centra en el personaje Macunaíma y su vida, hay que preguntarse cómo el protagonista es representado en esta obra y cómo puede caber en el contexto del subgénero de la leyenda. El libro abarca toda su vida, desde su nacimiento hasta su muerte. Al final se revela a los lectores que la historia de la vida de Macunaíma en sí misma explica el origen de la constelación del Oso Mayor, pues al final del libro asciende al cielo para convertirse en ella. Esto es, como lo hemos visto, un elemento crucial de muchas leyendas tradicionales, es decir, contar el origen mítico de un fenómeno de la naturaleza. Además, contiene episodios que pasan durante la vida de Macunaíma y cuentan el origen de fenómenos de la naturaleza, sobre todo, de objetos y constelaciones del cielo estelar. Incluso, se puede interpretar Macunaíma como un símbolo del pueblo brasileño, llegado de la selva, transformado de negro a blanco, perturbado por las ciudades modernas y que siempre experimenta el conflicto entre el pasado indígena y la influencia europea. Como Aguilar-Castro menciona en su artículo, una tema político y social fundamental de los países iberoamericanos del siglo XX consistía en la autoestima y en la formación de naciones (cf. Aguilar-Castro 2007). Como indica Ribeiro, la idea principal de Andrade fue la reconstrucción de la idea de lo que es realmente brasileño (cf. Ribeiro 1999: 64). Castro-Aguilar lo ve un poco diferente y considera Macunaíma una obra que no directamente intenta dedicarse a esta problemática directamente, sino que pone esta pregunta en duda. (cf. Aguilar-Castro 2007). Aguilar-Castro interpreta Macunaíma como una Fábula del origen, es decir, la historia de la descendencia del pueblo brasileño. Como ya ha sido

explicado, pone de relieve el origen selvático del héroe y su acercamiento a la sociedad moderna. Explica que Andrade se había referido a la historia de su país para reinterpretarla con mucha autoestima, para “[...] *ponerla de pies a cabeza.*” No obstante, Águila Castro indica el gran factor humorístico y satírico de la obra (cf. Aguilar-Castro 2007). Pöppel destaca un detalle importante en el epílogo del libro: el loro vuela a Portugal con la intención de difundir la historia de Macunaíma, al país que antes poseyó a Brasil como colonia (cf. Pöppel 2002: 149).

Andrade logró combinar varios elementos de las mitologías de diferentes pueblos precolombinos de Brasil y algunos de sus países vecinos para crear un libro con un argumento cerrado. Estos acontecimientos, a veces, son presentados en forma de leyenda. En la obra aparecen varios narradores explícitos, por ejemplo, el narrador principal, que es relevado al final, lo que puede ser visto como una manera satírica de referirse a la idea de la transmisión oral. Además, contiene una escena en la que el protagonista cuenta una leyenda. Aguilar-Castro también ve una vinculación con la fábula, supuestamente por el loro hablante, que desempeña un papel relativamente importante para la obra (cf. Aguilar-Castro 2007).

Además, como ha destacado Mallorquí-Ruscalleda, el personaje Macunaíma puede ser visto como una adaptación satírica de Jesucristo y señala las semejanzas con la leyenda hagiográfica *Vita Cristi*. Esto está representado bajo el concepto de la parodia y sátira, características esenciales del libro.

Todo esto lo puede combinar bien con el estilo surrealista, que sirve como un buen medio para integrar los acontecimientos mitológicos surreales e inverosímiles en una obra literaria que no se preocupa por el realismo. Según López, la tarea principal de la publicación de este libro fue transmitir contenidos de la cultura indígena brasileña a un subgénero literario que no iba a tener problemas para hacerse famoso en Europa. Esta actitud comercial era contraria a la de la mayoría de los modernistas brasileños (cf. López 1998: 25). Para concluir, se puede suponer que Andrade intentara crear un homenaje literario a su pueblo. La presentación del argumento principal, la vida de Macunaíma, puede ser entendida como una leyenda que explica la historia y el origen de su pueblo e incluso reflexiona sobre los problemas de la actualidad de su época y su futuro.

9. Miguel Ángel Asturias: *Leyendas de Guatemala*

9.1. Información general sobre el autor y su obra

Miguel Ángel Asturias (1899-1974) proviene de una familia en contra de los regímenes totalitarios de José María Reina Barrios y Manuel José Estrada Cabrera (cf. Navascués 2002b: 447). Éste último también fue conocido bajo el título “El Señor Presidente” y gobernó Guatemala en los dos primeros decenios del siglo XX. Asturias estudió la carrera de derecho y siguió el ejemplo de sus padres, uniéndose a la oposición juvenil. Después de terminar la carrera, fue a México para participar en el primer Congreso Internacional de Estudiantes, dónde conoció a intelectuales de otras partes del mundo. Allí también empezó a interesarse por ciertos temas sociales, por ejemplo, la cultura de la población indígena y mestiza y su papel en el estado guatemalteco, que iban a influirle en su futuro trabajo como autor (cf. Navascués 2002b: 448). En su disertación “*El problema social del indio*” defiende la idea de más inmigración europea para que se minimice la influencia de la población indígena que, según la opinión de Asturias, perjudicaba la economía y el poder de la nación guatemalteca. Especialmente durante su juventud, Asturias optó por mayor influencia cultural europea, científica y económica que, según él, era crucial para el desarrollo de los países subdesarrollados (cf. Barahona 2007: 21). En su tesis no solamente critica la población maya, sino opta por métodos radicales, como inyecciones de sangre, que literalmente deberían cambiar la sangre de los indígenas, para alcanzar un futuro guatemalteco exento de nativos (cf. Wainwright / Lund 2016: 105-106). Parece curioso que fuera a cambiar su actitud y opinión hacia la cultura indígena de su país radicalmente: A partir de ganar el Premio Nóbel de Literatura, se nombró a sí mismo *El Gran Lengua*, una evidente declaración a favor de la cultura maya (cf. Wainwright / Lund 2016: 102). Este apodo, que se dio a sí mismo, puede parecer aún más ridículo puesto que no habló ningún idioma indígena (cf. Wainwright / Lund 2016: 103).

Bajo el gobierno de Estrada Cabrera había mucha represión contra cualquiera oposición, también contra jóvenes, por lo que sus padres propusieron que Asturias fuera a Europa, para estudiar allí. Residía en París, lo que iba a resultar una era crucial para su labor literario, especialmente para *Leyendas de Guatemala*. La capital de Francia fue un crisol cultural en que residían un gran número de artistas y escritores importantes, como, por ejemplo, César Vallejo, Alejo Carpentier, Pablo Picasso, Luís Buñuel y muchos más. (cf. Morales 1996: 407).

Además de relacionarse con estos importantes representantes de la Vanguardia, empezó a interesarse por su propia cultura y se matriculó en clases universitarias sobre este tema. Así

también empezó a traducir textos de la cultura maya, como el *Popol Vuh* o los *Anales de los Xahil* (cf. Navascués 2002b: 448). El intercambio con muchos etnógrafos europeos, que estudiaban con interés las culturas indígenas de Hispanoamérica, hizo que Asturias cambiara su punto de vista sobre el pasado indígena de su país y perdiera la idea de la soberbia centralista europea, algo que anteriormente defendió en su disertación (cf. Barahona 2007: 22). Asturias sentía este interés todos los días, debido a que constató que durante ese tiempo muchos empezaron a interesarse por él después de que hubiera mencionado su origen maya (cf. Wainwright / Lund 2016: 105).

El último libro que va a ser analizado es *Leyendas de Guatemala* que contiene ocho cuentos cortos en forma de las leyendas. Además, en la segunda edición Asturias añadió *Cuculcán*, que tiene la forma de una pieza teatral. No se trata de la obra más famosa e importante de la carrera literaria de Asturias, dado que ganó el Premio Nóbel de Literatura con su *Trilogía Bananera*, que consiste en *Viento fuerte* (1950), *El papa verde* (1954) y *Los ojos de los enterrados* (1960). Sin embargo, puede encontrarse mucha literatura secundaria sobre *Leyendas de Guatemala*, muchas publicaciones que se centran en los contenidos míticos y varias que muestran relaciones con las narraciones de las leyendas y su biografía. Como se verá, las leyendas exponen una expresión importante de su idea de patria.

9.2. La historicidad y credibilidad

En *Leyendas de Guatemala* se puede encontrar varias veces el motivo de la historicidad. Empezando con *Guatemala*, que puede ser entendido como un himno a la patria de Asturias. Para Menton, la primera leyenda es fundamental para el entendimiento del resto del libro. Muestra al lector que con *Leyendas de Guatemala* no solamente se trata de una simple colección de leyendas populares, sino que pone mucho énfasis en la nación guatemalteca (cf. Menton 1985: 152). En su artículo Menton analiza esta leyenda, así como introducciones de otras obras de diferentes autores iberoamericanos y las compara con un término musical: la obertura, la introducción de muchas piezas musicales clásicas. Dice que *Guatemala* es una *obertura nacional*, puesto que presenta la nación e introduce las leyendas que siguen. (cf. Menton 1985: 151). Concretamente cuenta la historia indígena de su país, enumerando cuatro grandes ciudades guatemaltecas. A saber, Palenque, Copán, Quiriguá y Tikal. Además, aparecen tres ciudades fundadas por los conquistadores españoles: Ciudad Vieja, Antigua y Guatemala. Presenta una comparación entre la cultura indígena y la cristiana española, traída por los conquistadores. Se describen varias ciudades guatemaltecas importantes y se describen de sus

vidas diarias. Asturias también se centra en ritos y cultos cristianos. La influencia de la religión no necesariamente es representada de manera positiva: “*En Antigua, la segunda ciudad de los Conquistadores, de horizonte limpio y viejo vestido colonial, el espíritu religioso entristece el paisaje. En esta ciudad de iglesias se siente una gran necesidad de pecar.*” (Asturias 2011: 18). Según Barahona, esta frase es una indicación de que los españoles forzaron la implementación de su propia cultura. Barahona opina que las iglesias sirven como símbolo para el cristianismo que muestran el dominio de la cultura europea (cf. Barahona 2007: 26). Sin embargo, los conquistadores no aparecen todo el rato como enemigos o destructores de la población maya. Más bien, la cultura ibérica cristiana es presentada como un elemento crucial que se mezcla con la cultura maya y una compleja nación poscolonial. Esta es una idea central del libro: la fusión de elementos indígenas con la cultura traída por los conquistadores cristianos. Como explica Seymour, esta dualidad se nota a través de varios aspectos, no solamente narrativos, sino también estilísticos y simbólicos. Así, en *Guatemala* se puede presentar esta frase como ejemplo: “*La carreta llega al pueblo rodando un paso hoy y otro mañana.*” (Menton 1985: 152). Lee también encuentra el motivo de la bipolaridad en la *Leyenda del Cadejo*, que cuenta de la historia de la madre Elvira, cuya trenza está poseída por una energía demoniaca y, después de haber sido cortada, se transforma en una serpiente. Pone de relieve muchos elementos antitéticos: La vida y la muerte o la realidad y el sueño (cf. Lee 2015: 109). Además, ve otra influencia maya, ya que según un texto mitológico hay una serpiente diabólica que nace de la sangre de su víctima (cf. Lee 2015: 117). Según Lee, la razón para la continua aparición de esta dualidad puede ser entendida como una autorreflexión sobre la identidad mestiza de Asturias (cf. Lee 2015: 108).

La idea de mezclar contenidos de dos culturas diferentes también se puede experimentar en la *Leyenda del Sombrerón* o en *Los brujos de la tormenta primaveral*. La última leyenda mencionada es una leyenda mitológica de la creación de los seres humanos y cuenta con contenidos de la mitología maya y cristiana. Este ejemplo no solamente nos muestra esta mezcla de culturas, sino también cuenta el origen de algo que existe verdaderamente.

En un nivel más básico, no hay mucho que cuente el origen de un objeto específico, físicamente existente. Sin embargo, una excepción sería el *Maestro Almendras* que aparece en la *Leyenda de la Tatuana*. Al final del cuento, está encerrado y condenado a muerte por la inquisición, junto con una esclava. La esclava puede huir de la celda con la ayuda de la magia indígena, mientras el *señor Almendras* se queda. Por la mañana, los guardias, en vez de encontrar al prisionero, solamente encuentran un árbol: “*Y la mañana siguiente, la mañana de la ejecución,*

los alguaciles encontraron en la cárcel un árbol seco que tenía entre las ramas dos o tres florecitas de almendro, rosadas todavía.” (Asturias 2011: 51). Con las últimas dos palabras, el narrador indica a los oyentes que se trata de un árbol que todavía existe. Sin embargo, la narración no se centra en el origen de esa planta, ya que su existencia solamente es mencionada al final.

9.3. Vinculaciones culturales

Un tema que se puede encontrar a menudo en la obra de Asturias es su gran interés en la mitología de su país. Su biografía nos muestra que había participado en la traducción del *Popol Vuh* y de los *Anales de los Xahil*, fuentes importantes de la mitología maya. Así no sorprende que *La Leyenda de la Tatuana*, *la Leyenda del Sombrero* y *la leyenda del Cadejo* se basen en cuentos mitológicos mayas, mientras que *la Leyenda del tesoro del lugar florido* viene exclusivamente de la imaginación del autor.

Sin embargo, hay que destacar que los acontecimientos no son transmitidos directamente de la mitología de su país. Más bien, se debe considerar la explicación de Marroquín, quien dice en su artículo que Asturias “[...] utilizó los mitos para estructurar sus ficciones, haciéndolo con la misma necesidad con que los poetas de otras épocas frecuentaron la mitología grecolatina o nórdica. (Marroquín 1994: 79). Indica que “[...] en la persona guatemalteca se reúnen el novelista y el antropólogo de formación universitaria.”, un hecho que, según su opinión, no había sido tenido en cuenta por los autores de los estudios anteriores sobre las obras de Asturias. (Marroquín 1994: 80).

Evidentemente, *Leyendas de Guatemala* se centra en la cultura y mitología maya, lo que sorprende, pues antes de su llegada a París, Asturias no había visto con buen ojo las raíces indígenas de su país. En Francia, obtuvo el punto de vista europeo, que no solía entender a los Iberoamericanos como ciudadanos de estados modernos, sino como miembros de cierta cultura, cierta raza inferior. Wainwright y Lund suponen que este pensamiento hizo que Asturias considere la cultura indígena y la herencia indígena de su país más importante. En otras palabras, aceptó su patria Guatemala como *maya* (cf. Wainwright / Lund 2016: 105).

Asturias también incluyó elementos de la cultura cristiana para crear una imagen de la cultura de su país que y los pone en contraste con sus raíces mayas. Desde los primeros trabajos escritos de Asturias, los temas culturales siempre habían desempeñado un papel importante para la imagen de la historia. Así, los ritos de la religión, algo que no solamente era importante en el

pasado, sino también hoy en su época (cf. Marroquín 1994: 81). Un ejemplo sería la leyenda *Guatemala*, que explica el país y sus ciudades como un resultado de la colisión de dos culturas. También en la segunda leyenda, *Ahora que me acuerdo*, puede ser entendida como un homenaje a su país. Según Zerlang, una idea esencial es el recuerdo de épocas pasadas. (cf. Zerlang 2013: 89). No sorprende que muchas de las leyendas tengan lugar en épocas históricas. Como indica Barahona, para Asturias, la idea de un país que consiste en varios niveles, varios estratos históricos, así como las ciudades españolas fueron construidas sobre las ruinas de las antiguas capitales mayas. (cf. Barahona 2007: 23-24).

Además, hay que nombrar la leyenda *Los brujos de la tormenta primaveral*, ya que describe una versión de la creación del mundo que incluye elementos de la creación bíblica en un supuesto cuento de la cultura maya. Los dioses provocan la inundación del mundo tras el comportamiento pecaminoso de los seres humanos, y solamente sobreviven las poblaciones de las ciudades en las junglas de Quiché. Esto se podría interpretar de manera similar a la introducción del libro: Ni explica la creación del mundo desde el punto de vista cristiano ni conforme a la cultura maya. Más bien, crea una metamorfosis de la cultura indígena y del cristianismo, los dos elementos claves que forman la impresión de la patria de Asturias.

Pero no solamente menciona la colisión de culturas de manera positiva, sino también muestra el conflicto violento entre los conquistadores y la población indígena. Esto ocurre en la *Leyenda del tesoro del lugar florido*, donde los españoles recién llegados roban los tesoros de una tribu maya que vive bajo un volcán. Esta leyenda, cuya narración es inventado por Asturias, sin embargo, tiene lugar bajo un trasfondo histórico verdadero, la conquista y los atracos de los españoles. Para Marroquín esta historicidad más o menos correcta es fundamental para las leyendas de Asturias, ya que pone de relieve el estilo de sus leyendas, que mezclan lo histórico con lo mítico (cf. Marroquín 1994: 79).

9.4. La trasmisión

Leyendas de Guatemala consiste en nueve leyendas diferentes, sin embargo, se puede encontrar relaciones entre ellas, es decir, hay conexiones intertextuales. Cuenta con narradores visibles que a veces se declaran explícitamente en el texto. Además, se puede encontrar algunos apartados introductorios que explican la supuesta fuente de los acontecimientos descritos en cada leyenda. Estos apartados, en los que también los narradores se declaran a sí mismos, serán analizado un poco más tarde. En esta sección se trataremos las frases introductorias que se

encuentra al principio de la mayoría de las leyendas y que también destacan por el tamaño de la letra. Para dar un ejemplo he aquí la frase introductoria de *Leyenda del Sombrerón*: “*El Sombrerón recorre los portales...*” (Asturias 2011: 52). Esta frase podría ser interpretada como la voz de un narrador que intenta generar expectativa, dando una impresión de los acontecimientos que van a suceder. Otro ejemplo interesante aparece en la *Leyenda del volcán*: “*Hubo un siglo que duró muchos siglos.*” (Asturias 2011: 33). Aquí también se puede imaginar una persona que narra y, en esta ocasión, no intenta crear tensión, sino hace retroceder la mente de los oyentes a un pasado lejano.

La primera leyenda, *Guatemala*, sirve como introducción para el resto del libro y también consta de un narrador muy visible, en primera persona. Éste aparece al final de la leyenda y expresa sus sentimientos patrióticos por su pueblo. No se declara explícitamente, pero se podría suponer que se trate de Asturias mismo, ya que esta presentación muestra la intención que tenía al escribir el libro, la creación de un himno para su cultura y su nación. Aparece casi al final de la leyenda con las palabras “*Las primeras voces me vienen a despertar; estoy llegando.*” (Asturias 2011: 21). Menton pone de relieve la exclamación: “*¡Mi pueblo! ¡Mi pueblo!*” que pone de manifiesto el patriotismo de Asturias y puede ser vista como una introducción que intenta transmitir este sentimiento al lector (cf. Menton 1985: 153).

Un elemento que incuestionablemente muestra la idea de la transmisión popular es el título de la segunda leyenda: *Ahora que me acuerdo*. El lector puede imaginarse una persona mayor que empieza a contar una leyenda. Este no es el único elemento que crea esta sensación, ya que la leyenda es narrada utilizando la primera persona. El narrador se introduce a sí mismo: es una figura mítica llamada Cuero de Oro y cuenta de su choza, que era refugio para cazadores que le contaron cuentos que ellos habían aprendido durante sus viajes. Este personaje también sirve como narrador de esta y las siete leyendas siguientes. Esto no solamente crea la ilusión de que una persona con experiencia le cuenta al lector una historia antigua y folclórica, sino también expone el proceso continuo de la transmisión oral, un proceso que, según la opinión de varios expertos, es fundamental para el establecimiento de las leyendas tradicionales. En *Ahora que me acuerdo*, además aparecen dos narradores más: Cuero de oro es acompañado por los güegüechos José y Agustina, lo que es interpretado por Barahona como una representación de la población plural de Guatemala (cf. Barahona 2007: 23). Los narradores aparecen de manera explícita en el apartado primero de la leyenda: “*Los güegüechos de gracia José y Agustina, conocidos en el pueblo con los diminutivos de don Chepe y la Niña Tina, hacen cuenta de mis años con granos de maíz [...] Mi edad les hace triste.*” (Asturias 2011: 23).

Para ver otro recurso estilístico, se puede examinar la introducción de la *Leyenda del Cadejo*:

“Madre Elvira de San Francisco, prelada del monasterio de Santa Catalina, sería con el tiempo la novicia que recortaba las hostias en el convento de la Concepción, doncella de loada hermosura y habla tan candorosa que la palabra parecía en sus labios flor de suavidad y de cariño.” (Asturias 2011: 39)

Vemos que las dos introducciones nos muestran una explícita persona, cuyas narraciones sirven como fuente para la leyenda siguiente, lo que representa la transmisión oral.

En el texto no abundan los recursos estilísticos que imitan a un narrador popular. A veces, como, por se muestra a través de valoraciones y preguntas retóricas, que pueden ser dirigidas a un público oyente: “*Tan liviana, tan ágil, tan blanca!... Sería una lástima perderla. [...] ¿Y si fueses un demonio?*” (Asturias 2011: 55). Sin embargo, carece de pronombres personales que se hagan referencia a una multitud de oyentes. Solamente se puede encontrar una cantidad escasa de pronombres que podrían crear una relación entre el narrador con su público. Zerlang indica la frase: “*El Cuco de los Sueños hace ver una ciudad muy grande —pensamiento claro que todos llevamos dentro—, cien veces más grande [...]*”. Lo interpreta como una alusión a la memoria colectiva de los oyentes (cf. Zerlang 2013: 89).

9.5. Elementos fantásticos

Según Morales, la residencia en París fue crucial para el trabajo literario de Asturias. Los contactos con personajes importantísimos vanguardistas no solamente hicieron que cambiara su punto de vista sobre la cultura indígena de su país, sino también le pusieron en contacto con los corrientes estilísticos de la Vanguardia. (cf. Morales 1996: 409). Ya que Asturias escribió el libro bajo la influencia del círculo surrealista francés, no sorprende que cuenta con elementos mágicos y sobrenaturales. Es más, esta idea impregna casi todos los aspectos del libro.

El lenguaje utilizado contiene un gran número de palabras colocadas de manera especial, un rasgo que se puede encontrar en muchos ejemplos de la literatura vanguardista. Según Merino, la narración y la aplicación de un lenguaje bien elaborado provoca la glorificación de la patria de Asturias (cf. Merino 2001). La idea del sueño tiene un papel importante, indicado por personajes, como el *cuco de los sueños*. Esta impresión es forzada por el uso del lenguaje fantástico, como afirma también Paul Valerý en el prefacio de *Leyendas de Guatemala*: “*Mi lectura fue como un filtro... Fue para mí el agente de un sueño tropical.*” (Valerý 2011: 9).

Se puede nombrar varios ejemplos, en que se describe hechos no verosímiles, a veces con un gran valor simbólico y poético. Así, se puede analizar una frase de *Guatemala*: “*Los árboles*

hechizan la ciudad entera. [...] El aliento de los árboles aleja las montañas, donde el camino ondula como un hilo de humo.” (Asturias 2011: 14). Evidentemente, se puede ver que Asturias crea imágenes mágicas y míticas. Menton compara la apariencia repetitiva de los árboles y también del *cuco de los sueños* con un *Leitmotiv* de la música clásica que se extiende por toda la obra. (cf. Menton 1985: 152).

Como es normal en las obras surrealistas, la dimensión poética del lenguaje a veces desempeña un papel más importante que el sentido lógico. Las descripciones parecen provenir de un sueño, lo que no sorprende, porque en *Guatemala* varias veces aparece la frase “*El cuco de los sueños va hilando los cuentos.*” (Asturias 2011: 20). Esta frase cabe en el imaginario mágico y sobrenatural presentado por Asturias. Según Barahona, ese *cuco de los sueños* también puede ser interpretado como figura que indica que la leyenda, y su punto de vista histórica sobre algunas ciudades guatemaltecas proviene de la memoria romantizada del autor, Asturias El cuco muestra la posibilidad de soñar con un pasado lejano. (cf. Barahona 2007: 23). Estas descripciones de metamorfosis y otros hechos inverosímiles y mágicos caben bien en el concepto de un libro surrealista. Tampoco el tiempo es un factor constante y estable en las leyendas. Lee destaca que el nombre de la Madre Elvira se va cambiando durante la *Leyenda del Cadejo*. Así, a veces se llama *la novicia*, lo que nos indica que hasta la temporalización es bastante surreal. (cf. Lee 2015: 110f). Sin embargo, como destaca Barahona, durante la escritura, Asturias se inspiraba en fragmentos que fueron revelados durante la traducción del *Popol Vuh*, la epopeya nacional de los Maya, dónde también se puede encontrar varias descripciones sobrenaturales parecidas (cf. Barahona 2007: 25).

Como ya han destacado muchos literarios, como por ejemplo Arango, *Leyendas de Guatemala* cuenta con un lenguaje tremendamente lírico que atribuye mucho más valor a la sonoridad de las palabras que a su sentido lógico (cf. Arango1990: 473). En algunas secuencias del libro hasta las letras del alfabeto están colocadas para crear rimas y ritmos sin ningún sentido lógico y semántico. El elemento esencial de Asturias es la mezcla de términos y nombres del idioma nativo de los Incas, que a veces están incluidas en estas secuencias del juego de la sonoridad de las letras (cf. Arango1990: 475).

Pero no solamente a nivel de la sintaxis el lector experimenta surrealismo, sino también, si se observa cada una de las leyendas desde un punto de vista narrativo, se nota que suelen contar acontecimientos inverosímiles y sobrenaturales. En su artículo, Merino escribe que el un efecto importante irrealidad que domina el libro es la mitificación de la cultura maya y la historia de Guatemala. (cf. Merino 2001). Algunos ejemplos se darán en los apartados siguientes.

En *Leyenda del Sombrerón* aparece un demonio en forma de pelota. Un monje se observa la pelota y casi hipnotizado empieza a dedicar todo su tiempo y todos sus pensamientos a ese objeto. Finalmente, después de que una mujer le pidiera que lo devolviera la pelota, debido a que pertenece a su hijo, el monje la tira por la ventana. Luego la pelota se transforma en el Sombrerón, una figura diabólica que suele aparecer en la cultura latinoamericana. Lee ve en esta leyenda una indicación a los famosos juegos de pelota de varias culturas mesoamericanas (cf. Lee 2015: 109).

Los brujos de la tormenta primaveral cuenta la creación del mundo. Se observa una mitología en que tres reinos, el reino animal, vegetal y mineral, luchan entre ellos. Los hombres son *hombres-ríos*. Ya que se los seres humanos no dejan de ser violentos, el mundo es hundido, que puede compararse con el diluvio universal del libro Génesis. En la versión de Asturias, solamente las ciudades en Quiché sobreviven.

9.6. Conclusión

En su primera obra literaria Asturias une dos conceptos cruciales que conoció durante sus estudios en Europa: en primer lugar, el interés en las culturas ajenas y desconocidas, la etnografía y, en segundo lugar, el surrealismo francés. Barahona destaca que en esta metamorfosis se unen dos conceptos completamente antagónicos: por un lado, la etnografía, que quiere hacer familiar lo no comprensible, y, por otro lado, el surrealismo, que intenta alienar lo familiar. (cf. Barahona 2007: 21). Concluye que Asturias había estudiado con profundidad el estilo de los vanguardistas franceses para crear una obra que reflexionara sobre una nueva autoestima nacional de Guatemala, un país que se encuentra en un estado poscolonial. Aunque se trata de un libro surrealista, vanguardista, *Leyendas de Guatemala* no cuenta con pocos criterios de la leyenda.

La idea de que la leyenda debe ser transmitida de una generación a la próxima está manifestada firmemente. Hay narraciones en primera persona y narradores que aparecen explícitamente en el texto. Sin embargo, carece de recursos estilísticos, como la aplicación de pronombres personales que simulen la narración oral.

El libro contiene algunas leyendas que cuentan el origen de algo. Así tenemos, por ejemplo, la *Leyenda de la Tatuana* y *Los brujos de la tormenta primaveral* con el motivo clásica de la creación del mundo, que mezcla elementos de la mitología maya y del cristianismo. Esta mezcla aparece repetidamente en la obra y es crucial para el entendimiento de la nación guatemalteca,

lo que puede ser visto como la una idea central de la obra. Esto tiene que ver mucho con el tipo de leyenda que habla de los orígenes , ya que *Leyendas de Guatemala* habla sobre el pasado de su cultura y sirve como explicación mítica de la cultura guatemalteca.

Arango sostiene que Asturias quería dar una imagen del pasado de su país, “*a través de nubes de fantasía*” (Arango1990: 474). Ya que el surrealismo es un movimiento artístico que permite la inclusión de elementos mágicos y sobrenaturales, no solamente en el nivel del argumento, sino también en el nivel estilístico, de las descripciones y recursos estilísticos. No sorprende que el lector pueda encontrar muchos de estos rasgos estilísticos en *Leyendas de Guatemala*. Muchos críticos literarios, así como colegas escritores y poetas, alabaron el estilo surrealista bien elaborado y mezclado con los elementos míticos, lo que crea una obra que satisfizo el interés por el exotismo, que estaba presente en su época (cf. Merino 2001). Lee opina que Asturias mistifica y romantiza el pasado de su país para crear un imagen mágico nacional de la realidad actual, que en los tiempos del autor no fue fácil para la mayoría de los guatemaltecos, lo que cabe bien en el continuo dualismo de la obra (cf. Lee 2015: 111).

Parece inverosímil adaptar el subgénero antiguo de la leyenda la época de Asturias, la Vanguardia literaria, cuyos representantes normalmente detestaban las formas establecidas del arte. Sin embargo, hay que decir que Asturias verdaderamente logró transferir el antiguo subgénero de la leyenda a su época y también sabía cómo adaptar las características para que cupiesen en su época cultural. Además, no hay que olvidar la intención política evidente de su obra: homenajear a la cultura indígena de su país, una idea que suele encontrarse en varias obras de autores poscoloniales. En este aspecto, *Leyendas de Guatemala* puede ser comparado con varias obras de la literatura poscolonial que tenían la intención política de atribuir al establecimiento de un nuevo entendimiento cultural y nacional.

10. Conclusión final

En esta tesis hemos visto cuatro obras de dos corrientes estilísticas diferentes, de cuatro autores que hablaban tres idiomas diferentes y vivían en cuatro países diferentes. Después de haberlas analizado, hay que decir que se trata de cuatro maneras diferentes de interpretar y reformar el subgénero de la leyenda. Las cuatro obras no son completamente diferentes: Se asemejan de manera diferente y en diferentes aspectos. No se puede ver diferenciaciones evidentes en el ámbito de todas las características, tampoco cuando se comparan las publicaciones románticas con las vanguardistas en todos los aspectos.

Aunque *Macunaíma* es la única de las obras que tiene un único argumento cerrado, la estructura de las cuatro está basada en episodios. Esto podría recordar, sobre todo en el caso de *Leyendas de Guatemala* y *La Légende des siècles* a las colecciones medievales de leyendas, como, por ejemplo, la *Leyenda Dorada*. Evidentemente, la creación de una recopilación de cuentos cortos con argumentos cerrados fue una idea clave para la mayoría de los cuatro autores. *Macunaíma* no cabe en este concepto, lo que también nos indica el título del libro, ya que es exento de la palabra *leyenda*. La estructura del libro de Andrade recuerda más a mitologías como Hércules, que cuentan del viaje de un héroe y sus pruebas, no obstante, contiene hilos argumentales que cuentan leyendas folclóricas vinculadas con el argumento principal. Sin embargo, hay que destacar que las *Leyendas* de Bécquer originalmente no fueron publicadas como una obra entera, sino a lo largo de siete años en diferentes periódicos españoles. Referente al libro de Asturias, hay que decir que contiene referencias intertextuales entre las leyendas, una característica importante de las leyendas hagiográficas medievales.

Evidentemente, no todos nuestros autores aplicaron la idea de la leyenda del origen. Este concepto aparece en varias de las *Leyendas* de Bécquer, dónde a menudo ciertos objetos, cuyos orígenes son explicados a través de la narración, son el centro del argumento. Allí se explican los orígenes de elementos artificiales, como una cruz, una capilla y de un fenómeno natural específico, como una rosa que crece en un monasterio. Esto también se puede ver en varios capítulos de *Macunaíma*, ya que allí se explican el origen de objetos visibles del cielo estrellado. Estas narraciones son adaptaciones de mitos indígenas auténticos. En otras palabras, algunas culturas precolombinas explicaron de manera parecida los fenómenos visibles del cielo nocturno, algo que aparece también en muchas otras culturas, puesto que hace muchos siglos nadie pudo explicar de manera científica muchos fenómenos naturales. El personaje *Macunaíma* también puede ser interpretado como la personificación satírica del pueblo brasileño, cuyo origen es explicado en el libro. *Leyendas de Guatemala* puede ser entendido como un homenaje y una explicación a la patria de su autor. Los tres tomos de *La Légende des siècles* cuentan el origen de algo más grande: la humanidad. Intentan explicarlo de manera profunda y amplia, incluso revela una visión divina para el futuro de los seres humanos.

Especialmente interesante es la manera de cómo la idea de la transmisión popular aparece en las cuatro obras. Se puede afirmar que cada uno de los cuatro narradores intentó recrear la ilusión de una persona que está narrando en su estilo retórico adecuado. En un aspecto, puede compararse *Leyendas de Guatemala* con las *Leyendas* de Bécquer. Las dos obras no solamente

comparten su estructura en diferentes leyendas, sino también contienen introducciones con narradores que se explican a sí mismos. Es curioso que tanto Hugo como Bécquer escribieron leyendas en que ellos mismos aparecen como narradores, no obstante, lo hicieron por razones estilísticas desiguales. En las *Leyendas* de Bécquer también aparece la voz del narrador que se dirige al público a través de pronombres personales y otros recursos estilísticos. Esto también aparece en algunos de los poemas de Hugo, sobre todo en los medievales. Se puede ver una concordancia, ya que también las *Leyendas* de Bécquer tienen lugar en esa época, una época admirada por los románticos. Bécquer y Hugo se interesaron por la tradición oral en esa época, algo que estaba desapareciendo, a causa de la alfabetización creciente. También en *La Légende des siècles* hay una leyenda en que el Autor, Hugo, se declara como el narrador. Parece un poco extraño que el título de ese poema *La Vision d'où est sorti ce livre* indicaría que Hugo fuera el único narrador del libro. Sin embargo, se puede asumir que en *La Légende des siècles* hay diferentes narradores o, por lo menos, diferentes maneras de la narrar. Andrade aplica la idea de la transmisión popular de manera diferente. Por un lado, hay una escena en que Macunaíma narra una leyenda popular, algo que pasa también varias veces en las *Leyendas* de Bécquer, donde aplica recursos estilísticos de la narración. Por otro lado, al final se revela que un loro narró los acontecimientos al narrador del libro. Andrade, cuyo libro es el más satírico de los cuatro, subraya así lo absurdo y presenta muchos elementos de la leyenda de una manera ridícula, puesto que el pájaro en muchas mitologías clásicas es representado como un animal inteligente. *Leyendas de Guatemala*, es el libro que menos simula la tradición oral. En comparación con los otros libros, no se puede encontrar muchos recursos estilísticos en esa línea.

Referente a los contenidos fantásticos, sobrenaturales y las supersticiones, se puede ver una diferenciación evidente entre las publicaciones románticas y vanguardistas. Mientras los poemas históricos de *La Légende des siècles* no contienen sucesos sobrenaturales, las *Leyendas* de Bécquer sí los contiene. Sirven como elementos fundamentales del argumento. Las dos obras contienen un recurso estilístico: Los (supuestos) acontecimientos sobrenaturales muchas veces sirven para difundir terror y miedo y son presentados como algo excepcional. De una manera muy diferente hay que analizar los poemas mitológicos y religiosos de Hugo, ya que allí los sucesos sobrenaturales se presentan como algo habitual y normal. Esto podría emular a los narradores de la Edad Media y de la Antigüedad Clásica. Un caso especial sería *Sultan Mourad*, que contiene una parte histórica y otra parte religiosa. Además, se debe excluir los poemas del inicio y del final, ya que tienen un carácter simbólico y esotérico. Asturias y Andrade presentan un surrealismo completamente distinto: Puesto que se trata de dos obras literarias vanguardistas,

los lectores perciben muchos sucesos sobrenaturales, no solamente a nivel argumental, sino también en las descripciones del ambiente. Andrade intentó introducir fragmentos de narraciones indígenas en su obra. Asturias hizo lo mismo, no obstante, de manera más limitada. A pesar de su antigüedad, parece que los dos entendieron que la leyenda puede ser un subgénero interesante para el movimiento artístico vanguardista.

Hay que hablar de las relaciones intertextuales y comparar cómo los cuatro autores se refirieron a otros textos. Una característica obvia es que se refería a leyendas o mitologías antiguas. La manera cómo pasa esto varía. Bécquer trata de manera satírica y ridícula algunos contenidos de la mitología india en dos de sus *Leyendas*. El resto es básicamente una colección de leyendas folclóricas redactadas por Bécquer. Los dos autores vanguardistas tampoco se centraron en la cultura cristiana, sino en las mitologías indígenas de su patria. Así, Asturias integró elementos de la mitología maya en su libro, puesto que, además de ser poeta y prosista, también fue experto de la cultura indígena de su país. Esta característica biográfica la compartió con Andrade, quien también integró muchas alusiones a la mitología indígena de su país, que aparecen a lo largo de la historia de *Macunaíma*, que también es una interpretación de una figura mitológica. Tampoco hay que olvidar la relación intertextual con *Vita Christi*, una leyenda que describe la vida de Jesucristo. *Macunaíma* la recita de manera satírica y burlesca, algo que puede ser comparado con *La creación* de Bécquer. En ella aparece de manera satírica el dios hindú Brahma. Por otro lado, se puede comparar la aparición de narraciones indígenas en *Macunaíma* y *Leyendas de Guatemala*. No obstante, el último libro no contiene tantas relaciones intertextuales como *Macunaíma*. Esto lo muestran el número alto de artículos especializados en este tema. En las dos obras, los contenidos mitológicos son utilizados como símbolos de su nación e incluidos en una obra surrealista, un medio apto para la presentación de las supersticiones. Se puede notar también una voluntad de informar sobre la cultura de su país, ya que el interés por las culturas indígenas era alto en los tiempos de la Vanguardia.

Finalmente, también hay que comparar las posibles intenciones de las obras. Por lo menos tres tienen una intención política y social obvia. Hugo quería ostentar el pasado de la humanidad en todas sus facetas para luego presentar su propia visión del futuro ideal, buscando la fuerza de Dios. Los dos autores iberoamericanos tuvieron otra intención muy diferente: Los libros deben representar a sus países, que fueron colonias de los imperios ibéricos. Especialmente Asturias, pero también Andrade redescubrió las raíces indígenas de sus países, las presenta a un público y se inclina especialmente hacia los europeos. Esto fue importante para Asturias porque había notado que los europeos se interesaban mucho por lo indígena de Latinoamérica y, como se

puede ver en el epílogo, también Andrade se dirigió explícitamente a un público europeo. No obstante, los dos libros también tratan la herencia europea y la presentan en combinación con lo indígena como dos elementos que forman la apariencia actual de sus naciones. Podemos preguntarnos ahora: Esto, ¿qué tiene que ver con el subgénero de la leyenda? Hay que responder que las leyendas también podrían tener importancias, no solamente para ciertas regiones, sino también para pueblos y, sobre todo, para la religión cristiana. Así se podrían interpretar las dos obras, sobre todo, *Macunaíma*, como una explicación mítica del origen de la nación. No debemos olvidar a Bécquer: Como algunas publicaciones biográficas mostraron, se preocupó por la desaparición de la literatura oral, lo que es obvio en algunas de sus *Leyendas* que indirectamente tratan sobre este asunto. Sin embargo, no se puede decir que tengan un gran valor político, sino más bien, el entretenimiento del lector.

Con estos ejemplos hemos podido ver que hay diferentes maneras de adoptar un subgénero. También nos muestra las posibilidades de acercarse a un subgénero literario, modificarlo y mezclarlo con otros subgéneros para transformarlo a una obra literaria híbrida. Cada autor interpretó la leyenda de manera individual y cada uno tuvo su propia intención. No sorprende que los representantes del Romanticismo idealizaran la Edad Media, puesto que muchas leyendas tienen lugar en esa época. Así, nuestras dos obras son dos ejemplos de muchas leyendas románticas, sin embargo, se trata de dos tipos de texto bastante diferentes. Los vanguardistas muestran que se puede escribir una nueva forma de la leyenda, aunque a primera vista no cabe en esa época literaria. No hay que olvidar que las corrientes estilísticas de la Vanguardia normalmente no valoraron las antiguas formas de la literatura. Esto es posible porque se concentran solamente en ciertos aspectos. Además, podemos notar que Asturias y Andrade presentan la cultura indígena de su país, cuyo origen es representado como algo “legendario”.

En este texto he expuesto cuatro diferentes tipos modernos de la leyenda. No cabe duda de que hay muchos otros autores que se dedicaron a ese subgénero que no han sido abarcados en esta tesis. Sería interesante examinar, cómo otros autores se acercaron de manera moderna a la leyenda. Así, se podría analizar también obras de otras regiones, culturas y también de otras épocas. Otra idea interesante sería analizar publicaciones de la literatura contemporánea.

Literatura

Literatura primaria

Andrade, Mário de (1977): *Macunaíma. El héroe sin ningún carácter*, Barcelona/Caracas/México: Seix Barral.

Andrade, Mário de (1996): *Macunaíma. O herói sem nenhum carácter*, París: ALLCA XX.

Asturias, Miguel Ángel (2011): *Leyendas de Guatemala*, Madrid: Alianza.

Bécquer, Gustavo Adolfo (2007): *Leyendas. Edición de Francisco Torrecilla del Olmo*, Tres Cantos: Akal.

Hugo, Victor (1883): *La Légende des siècles. Édition collective*, online: [https://fr.wikisource.org/wiki/La L%C3%A9gende des si%C3%A8cles/%C3%A9dition collective, 1883](https://fr.wikisource.org/wiki/La_L%C3%A9gende_des_si%C3%A8cles/%C3%A9dition_collective,_1883) (03/02/2019).

Hugo, Víctor (1994): *La leyenda de los siglos*, Madrid: Catedra.

Literatura secundaria

Aguilar-Castro, Jaditza (2007): *¿Quién piensa en la “historia monumental” de una estrella? La pesquisa estética de Macunaíma*, En: *Chasqui* 36(2), 85-97, online: <http://search-ebscohost-com.uaccess.univie.ac.at/login.aspx?direct=true&db=hus&AN=509871050&site=ehost-live> (27/01/2019).

Abreu, María Fernanda de (2000): *Romanticismo*, En: Gavilanes, José Luis / Apolinario António: *Historia de la literatura portuguesa*, Fuenlabrada: Catédra, 383-423.

Albuquerque, Severino João (1987): *Construction and Destruction in Macunaíma*, En: *Hispania* 70(1), 67-72.

Alemán, Sacarina (1984): *Macunaíma de Mário de Andrade. Reseña crítica*, En: *Universitas Humanística* 22(22), 89-92.

Alonso, Cecilio (2010): *Historia de la literatura española. 5. Hacia una literatura nacional. 1800-1900*, Barcelona: Crítica.

Álvarez Méndez, Natalia (2010): *Palabras desencadenadas. Aproximación a la teoría literaria postcolonial y a la escritura hispano-neoafricana*, Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.

Arango, Manuel Antonio (1990): *El surrealismo, elemento estructural en “Leyendas de Guatemala” y en “El señor presidente” de Miguel Ángel Asturias*, En: *Thesaurus* 45(2) 472-481.

Bacalini, Renata (2014): *Mário de Andrade y la creación de una tradición*, En: *Estudios de Teoría Literaria* 6, 79-90.

Baldensprenger, Ferdinand (1921): *Littérature comparée: le mot et la chose*, En: *Revue de littérature comparée* 1, 5-21.

- Barahona, Byron (2007): *Writing strangeness: disrupting meaning and making sense, a modern paradox in Miguel Ángel Asturias's Leyendas de Guatemala*, En: *Chasqui* 35(2), 20-33.
- Barbéis, Jeanne-Marie (2002): *Faire parler les siècles. Familiarité et style parlé dans La Légende des siècles*, En: *L'Information Grammaticale* 92, 46-51.
- Bertier de Sauvigny, Guillaume de (2009): *Historia de Francia*, Madrid: Rialp.
- Bhabha, Homi K. (1994): *The location of culture*, London/New York: Routledge.
- Bhabha, Homi K. (1990): *Introduction: narrating the nation*, En: Bhabha Homi K. (Ed.): *Nation and Narration*, London/New York: Routledge, 1-7.
- Blasco, Gala / Rayo, Fernando / Soria, Luis (2002): *La poesía de Vanguardia (I)*, En: Pedraza Jiménez, Felipe B. (E.), *Manual de literatura hispanoamericana. IV. Las Vanguardias*, Iruña/Pamplona: Cénit, 73-195.
- Boothe, Wayne Clayson (1983): *The Rhetoric of Fiction*, Chicago/London: University of Chicago Press.
- Borges, Jorge Luis (1919): *Manifiesto del ultra*, En: *Cervantes*, Online: <http://artespoeticas.librodenotas.com/artes/1090/manifiesto-del-ultra-1921> (27/01/2019).
- Caballero, María (2017): *Prólogo*, en: Báez Rivera, Emilio Ricardo (Ed.): *Jorge Luis Borges. El místico (re)negado*, Madrid: Biblioteca Nueva, 15-20.
- Caldera, Ermanno (1990a): *1898-1868. La lírica*, En: José Alberich et. al.: *Historia de la Literatura Española Volumen II. Desde el siglo XVIII hasta nuestros días*, Madrid: Catédra, 935-942.
- Caldera, Ermanno (1990b): *1898-1868. La narrativa en verso y prosa*, En: José Alberich et. al.: *Historia de la Literatura Española Volumen II. Desde el siglo XVIII hasta nuestros días*, Madrid: Catédra, 923-933.
- Estébanez Calderón, Demetrio (1996): *Diccionario de términos literarios*, Madrid: Alianza.
- Caner, Robert / Catelli, Nora / Llovet, Jordi Et. Al. (2012): *Teoría literaria y literatura comparada*, Barcelona: Ariel.
- Caro Baroja, Julio (1991): *De los Arquetipos y Leyendas*, Madrid: Istmo.
- Caro Baroja, Julio (1990): *Localización, personificación y personalización de las leyendas*, En: *Gazeta de antropología* 7, 1-6.
- Carratalá, Fernando (2014): *Presentación*, En: Bécquer, Gustavo Adolfo: *Leyendas*, Barcelona: Castalia, 7-13.
- Castañeda, Luis Hernán (2015): *Comunidades Efímeras. Grupos de vanguardia y neovanguardia en la novela hispanoamericana del siglo XX*, New York: Peter Lang.
- Clifford, G. H. (1930): *Hugo's Pleine Mer and the "Great Eastern"*, En: *PLMA* 45(4).
- Clifford, James (1988): *The Predicament of Culture*, Cambridge (Massachusetts) / London: Harvard University Press.
- Coromines, Joan (1980): *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Madrid: Gredos.

- Coronil, Fernando (2004): *Latin American postcolonial studies and global decolonization*, En: Lazarus, Neil (Ed.): *The Cambridge Companion to postcolonial literature studies*, Cambridge: Cambridge University Press, 221-240.
- Culler, Jonathan (2014): *Breve Introducción a la teoría literaria*; Barcelona: Crítica.
- Domínguez Caparrós, José (2009), *Introducción a la teoría literaria*. Madrid: Editorial Ramón Areces.
- Esperanza Gil, María (2010): *La construcción de una "lengua brasileña" en Amar, verbo intransitivo, de Mário de Andrade*, En: Anclajes 14, 109-126.
- Flamarion Santana Cardoso, Ciro (1992): *América Central. La era liberal, c. 1870-1930*, En: Bethell, Leslie (Ed.): *Historia de América Latina. 9. México, América Central y el Caribe, c. 1870-1930*, Barcelona: Editorial Crítica, 183-209.
- Diez Rodríguez, Miguel / Diez-Taboada Paz (1998): *La memoria de los cuentos. Un viaje por los cuentos populares del mundo*, Madrid: Espasa Calpe.
- Eliade, Mircea (1991): *Mito y Realidad*, Barcelona: Labor.
- Estruch Toballa, Joan (Ed.) (1994): *Leyendas (Clásicos y Modernos)*, Barcelona: Crítica.
- Faulhaber, Priscila (2018): *Cobra Norato, Macunaíma y los cuentos indígenas de la Amazonía*, En: *Acta Literaria* 56, 73-89.
- Fausto, Boris, Brasil (1992). *Estructura social y política de la Primera República. ca. 1889-1930*, En: Bethell, Leslie (Ed.): *Historia de América Latina. 10. América del Sur, c. 1870-1930*, Barcelona: Editorial Crítica, 414-455.
- Ogando González, Iolanda (2011): *Capítulo V: La literatura portuguesa durante el siglo XIX: Romanticismo y Realismo*, En: Fernández García, María Jesús: *Historia de la Literatura Portuguesa*, Mérida: Junta de Extremadura, 191-249.
- Frutos Dávalos, Alberto de (2016): *Breve historia de la literatura española*, Madrid: Nowtilus.
- García de Diego, Vicente (1958): *Antología de Leyendas de la Literatura Universal*, Barcelona: Labor.
- García-Viñó, Manuel (1969): *Los escenarios de las leyendas becquerianas*, En: *Revista de Filología Española* 52(1), 335-346.
- García-Viñó, Manuel (1970): *Mundo y trasmundo de las leyendas de Bécquer*, Madrid: Gredos.
- Guillén, Claudio (2005): *Entre lo uno y lo universo. Introducción a la literatura comparada (ayer y hoy)*, Barcelona: Austral.
- Harvey, Paul / Heseltine, J. E. (1959): *The Oxford Companion to French literature*, Glasglow / New York / Toronto Et. Al.: Oxford University Press.
- Herder, Gottfried (1774): *Auch eine Philosophie der Geschichte zur Bildung der Menschheit*, Riga: Hartknoch, Online: http://www.deutschestextarchiv.de/book/show/herder_philosophie_1774 (29/03/2019).
- Hobsbawm, Eric (1984): *Introduction. Inventing traditions*, En: Hobsbawm, Eric / Ranger, Terence: *The Invention of Tradition*, Cambridge: Cambridge University Press, 1-14.

- Hurtado, Jesús (2016): *Historia de la literatura española (en español)*, Madrid: Punto de vista.
- Iser, Wolfgang (1987): *El acto de leer*, Madrid: Taurus.
- Jackson, Kenneth David (1988): *Andrade, Mário de*, En: Stern, Irwin: *Dictionary of Brazilian Literature* (New York Et. Al.: Greenwood Press).
- Jennings, Craig (1999): *Review: Victor Hugo. La Légende des siècles by Claude Millet*, En: *The French Review* 72(6), 1118-1119.
- Jiménez, Ramón Juan (1962): *El modernismo. Notas de un curso*, Madrid: Aguilar.
- Kristva, Julia (1974): *El texto y la novela*, Barcelona: Lumen.
- Lee, Donghoon (2015): *La recuperación de la identidad en "Leyenda del Cadejo", de Miguel Ángel Asturias*, En: *Sincronía* (68), 107-122.
- Llarena, Alicia (2008): *Surrealismo, Lo real maravilloso y Realismo Mágico. Alejo Carpentier y Miguel Ángel Asturias*, En: Barrera, Trinidad (Ed.): *Historia de la literatura hispanoamericana. Tomo III. siglo XX*, Madrid: Cátedra, 115-135.
- López, Kimberle (1998): *Modernismo and the Ambivalence of the Postcolonial Experience. Cannibalism, Primitivism and Exoticism in Mário de Andrade's Macunaíma*, En: *Luso-Brazilian Review* 35, 25-38.
- López Mondéjar, Lola (2018): *Literatura y psicoanálisis. Si digo agua ¿beberé?*, Madrid: Grupo 5.
- López Petit, Santiago (2011): *La potencia de la nada como arma de rebelión*, En: Hausmann, Raoul: *Correo Dadá. Una historia del movimiento dadaísta contada desde dentro*, Madrid: Machado, 13-22.
- Losada Goya, José Manuel (1994): *Introducción*, En: Hugo, Víctor (1994): *La leyenda de los siglos*, Madrid: Catedra, 7-68.
- Lotze, Dieter P. (1977): *The "Poèmes d'humanité" of Guernsey and Alsó-Sztregova: Victor Hugo's La Légende des siècles and Imre Madách's The Tragedy of Man*, En: *Neohelicon* 5(2), 71-81.
- Morote Magán, Pascuala (2010): *Aproximación a la literatura oral. La leyenda ente el mito, a fantasía y las creencias*; Valencia: Periféric Editions.
- Martin, Gerald (1992): *La literatura, la música y el arte de América Latina, 1870-1930*, En: Bethell, Leslie (Ed.): *Historia de América Latina. 8. América Latina: Cultura y Sociedad, 1830-1930*, Barcelona: Editorial Crítica, 158-228.
- Millet, Claude (2016): *Le dernier jour du monde: Fins de l'histoire, catastrophes et apocalypse dans l'oeuvre de Victor Hugo*, En: *Dix-Neuf* 20, 291-302.
- Morales, Mario Roberto (1996): *Aldea Oral/Ciudad Letrada: La apropiación vanguardista de lo popular en América Latina. El caso de Miguel Ángel Asturias y las Leyendas de Guatemala*, En: *Revista Iberoamericana* 175, 405-420.
- Lazarus, Neil (2004): *Introducing postcolonial studies*, En: Lazarus, Neil (Ed.): *The Cambridge Companion to postcolonial literature studies*, Cambridge: Cambridge University Press, 1-16.

- Mainer, José-Carlos (2010): *Historia de la literatura española. 6. Modernidad y nacionalismo 1900-1939*, Madrid: Crítica.
- Mallorquí-Rusalleda, Enric (2010): *Intertextualidad, reescritura y parodia de la "Vita Christi" de Ludolfo de Sajonia en "Macunaíma" de Mário de Andrade*, En: *Hispanófila* 159, 53-76.
- Manguel, Alberto (2004): *Prólogo*, En: de la Vorágine, Santiago, *La leyenda dorada*, Madrid: Alianza.
- Emilio Marinetti, Filippo Tommaso (1909): *El manifiesto futurista*, En: *Le Figaro*, Online: <http://hipermedula.org/navegaciones/marinetti-el-manifiesto-futurista-textos-documental-y-videos/> (27/01/2019).
- Longhurst, C. A. (2005): *Modernist narrative in the 1920s*, En: Gies, David T.: *The Cambridge History of Spanish Literature*, Cambridge: Cambridge University Press, 520-531.
- Marroquín, Carlos (1994): *El mito en el joven Asturias*, En: *Cuadernos Hispanoamericanos* 528, 79-84.
- Martos Núñez, Eloy (2001): *Álbum de Mitos y Leyendas de Europa*, Oiartzun: Sendoa.
- Merino, Eloy (2001): *El exotismo de lo autóctono en las leyendas de Asturias*, En: *Chasqui* 30(1), 14-28, online: <http://search-ebSCOhost.com.uaccess.univie.ac.at/login.aspx?direct=true&db=hus&AN=510057922&site=ehost-live> (27/01/2019).
- Mendonça Teles, Gilberto / Müller-Bergh, Klaus (2007): *Vanguardia latinoamericana. Historia, crítica y documentos. Tomo I. México y América Central*, Madrid: Iberoamericana.
- Mendonça Teles, Gilberto / Müller-Bergh, Klaus (2009): *Vanguardia latinoamericana. Historia, crítica y documentos. Tomo V. Chile y países del Plata: Argentina, Uruguay, Paraguay*, Madrid: Iberoamericana.
- Mendonça Teles, Gilberto / Müller-Bergh, Klaus (2015): *Vanguardia latinoamericana. Historia, crítica y documentos. Tomo VI. Brasil*, Madrid: Iberoamericana.
- Menton, Seymour (1985): *La obertura nacional: Asturias, Gallegos, Mallea, Dos Passos, Yáñez, Fuentes y Sarduy*, En: *Revista Iberoamericana* 51, 151-166.
- Navas Ruiz, Ricardo (1990): *El romanticismo español*, Madrid: Catedra.
- Navascués, Javier de (2002a): *La literatura hispanoamericana en su contexto (1915-1940)*, En: *Manual de literatura hispanoamericana. IV. Las Vanguardias*, Iruña/Pamplona: Cénit, 9-72.
- Navascués, Javier de (2002b): *Las corrientes narrativas*, En: Pedraza Jiménez, Felipe B. (E.), *Manual de literatura hispanoamericana. IV. Las Vanguardias*, Iruña /Pamplona: Cénit, 401-565.
- Ong, Walter Jackson (1989): *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*, London / New York: Routledge.
- Oviedo, José Miguel (2001a): *Historia de la literatura hispanoamericana. 3. Postmodernismo, Vanguardia, Regionalismo*, Madrid: Alianza.
- Oviedo, José Miguel (2001b): *Historia de la literatura hispanoamericana. 4. De Borges al presente*, Madrid: Alianza.

- Paraíso, Isabel (1995): *Literatura y psicología*, Madrid: Síntesis.
- Paz, Alfredo de (1992): *La revolución romántica. Poéticas, estéticas, ideologías*, Madrid: Tecnos
- Peña, Pedro J. de la (2008): *Mito y realidad de Gustavo Adolfo Bécquer. Las Rimas*, Valencia: Tirant lo Branch.
- Pío del Corro, Gaspar (1976): *Oliverio Girondo. Los Límites del Signo*, Buenos Aires: Fernando García Cambeiro.
- Pérez Villalón, Fernando (2015): *Modernidad sincopada. Música, ritmo y nación en la obra de Mário de Andrade*, En: *Revista chilena de Literatura* 90, 223-244.
- Pöppel, Hubert (2002): *Ein seltsames brasilianisches Anti-Evangelium. Mário de Andrades Macunaíma*, En: *Iberoromania* 56(2), 148-160.
- Prado, Javier del (1994): *siglo XIX. La narración*, En: Prado, Javier del (Ed.), *Historia de la literatura francesa*, Madrid: Cátedra, 791-858.
- Price, Roger (2016): *Historia de Francia*. Madrid: Akal.
- Real Espinosa, Juan Manuel (2008): *Idea y forma en las leyendas de Gustavo Adolfo Bécquer*, En: *Anuario Brasileño de Estudios Hispánicos* 18, 53-67.
- Redondo Goicoechea, Alicia (1995): *Manual de análisis de literatura narrativa. La polifonía textual*, Siglo Veintiuno: Madrid.
- Renan, Ernest (1990): *What is a nation*, En: Bhabha Homi K. (Ed.): *Nation and Narration*. London/New York: Routledge, 8-22.
- Ribeiro, Gustavo Lins (1999): *Macunaíma. To Be and Not to Be, That Is the Question*, En: *Journal of Latin American Anthropology*, 4(2), 60-77.
- Ródenas, Miguel A. (2017): *Noticia preliminar*, En: De Voragine, Jacobo: *La leyenda dorada*, Madrid: Biblioteca Hispania, 5-15.
- Rosenfeld, Hellmut (1972): *Legende*, Stuttgart: Metzler.
- Rodríguez Álvarez, Azucena (1995): *Decantación ideológica de Víctor Hugo en los años de exilio*, En: *Studia Zamorensia* (2), 145-158.
- Roze, Jean-Baptiste Marie (2017): *La Leyenda dorada, Estudio del abate J.-B. M. Roze, canónigo honorario de la caedral de Amiens*, En: De Voragine, Jacobo: *La leyenda dorada*, Madrid: Biblioteca Hispania, 17-29.
- Rubio Jiménez, Jesús (2012): *Introducción*, En: Bécquer, Gustavo Adolfo: *Leyendas*, Madrid: Alianza, 9-69.
- Salgado, Begoña Regueiro (2013): *Una nueva forma de orientalismo romántico: presencia y valores de lo oriental en la obra de Gustavo Adolfo Bécquer*, En: *Bulletin of Spanish Studies* 90(2), 177-194.
- Sautermeister, Gert (2019): *La Légende des siècles*, En: *Kindlers Literaturlexikon*, online: <http://www.kll-online.de> <15/01/2019>.
- Schwarcz, Lilia Moritz / Starling, Heloisa Murgel (2015): *Brasil. Una biografía*, Buenos Aires: Penguin.

- Schwartz, Jorge (2007): *Introducción*, En: Oliverio, *Nuevo homenaje a Gironde*, Rosario: Beatriz Viterbo, 9-22.
- Sáinz de Medrano, Luis (2008): *La poesía en el siglo XX. del posmodernismo a las vanguardias*, En: Barrera, Trinidad (Ed.): *Historia de la literatura hispanoamericana I. Tomo III. Siglo XX*, Madrid: Cátedra, 483-497.
- Schaeffer, Jean Marie (1988): *Géneros, „tipos“, modos*, En: Garrido Gallardo, Miguel Ángel (Ed.): *Teoría de los géneros literarios*, Madrid: Librograf 155-179.
- Schlegel, Friedrich (1800): *Gespräch über die Poesie*. En: Athenaeum. Eine Zeitschrift von August Wilhelm Schlegel und Friedrich Schlegel 3, 58–128, 169–187, online: <http://www.zbk-online.de/texte/B0003.htm> (27/02/2019).
- Seco Serrano, Carlos (1990): *De la revolución de septiembre a la crisis de cuba (1868-1898). Circunstancias y características*, En: José Alberich et. al.: *Historia de la Literatura Española Volumen II. Desde el siglo XVIII hasta nuestros días*, Madrid: Catédra, 959-964.
- Sierra, Sarah (2015): *Modernity and the cultural memory, crisis in Gustavo Adolfo Bécquer's La cruz del Diablo and El Monte de las Ánimas*, En: *The Modern Language Review* 110(2), 473-490.
- Silver, Philip W. (1997), *Ruin and Restitution: Reinterpreting Romanticism in Spain*, Nashville, Vanderbilt University Press.
- Sola Gonzales, Alfonso (1963): *Oliverio Gironde, iniciador de la vanguardia poética argentina*, En: *Cuadernos Hispanoamericanos* 163-164, Madrid: Instituto de Cultura Hispánica, 83-101.
- Sommer, Doris (1990): *Irresistible Romance. The foundational fictions of Latin America*, En: Bhabha Homi K. (Ed.): *Nation and Narration*, London/New York: Routledge, 71-98.
- Stiffoni, Giovanni (1990): *1808-1868. Circunstancias y características*, En: José Alberich et. al.: *Historia de la Literatura Española Volumen II. Desde el siglo XVIII hasta nuestros días*, Madrid: Cátedra, 895-907.
- Tangherlini, Timothy R. (1990): *"It Happened Not Too Far from Here...". A Survey of Legend Theory and Characterization*, En: *Western Folklore* 49(4), 371-390.
- Texte, Josef (1900) *Introducción*, En: Louis Paul Betz: *La Littérature Comparée: Essai Bibliographique*, Paris: Presses Universitaires de France.
- Todorov, Tzvetan (1988), *El origen de los géneros*, En: Garrido Gallardo, Miguel Ángel (Ed.): *Teoría de los géneros literarios*, Madrid: Librograf 31-48.
- Torrecilla del Olmo, Francisco (2007): *Introducción*, En: Bécquer, Gustavo Adolfo (2007): *Leyendas*. Edición de Francisco Torrecilla del Olmo, Tres Cantos: Akal.
- Tzara, Tristan (2015): *Siete manifiestos dada*, Barcelona: Austral.
- Valerý, Paul (2011): *Carta de Paul Valerý a Francis de Miomandre*, En: Asturias, Miguel Ángel (2011): *Leyendas de Guatemala*, Madrid: Alianza, 9-10.
- Verjat, Alain (1994): *Siglo XIX. La lírica*, En: Prado, Javier del (Ed.), *Historia de la literatura francesa*, Madrid: Catédra, 927-1001.
- Verjat, Alain (2002): *Victor Hugo*, Madrid: Síntesis.

- Viñas Piquer, David (2017): *Historia de la crítica literaria*, Barcelona: Planeta.
- Wainwright, Joel / Lund Joshua (2016): *Race, Space, and the Problem of Guatemala in Miguel Ángel Asturias's Early Work*, En: *GeoHumanities* 2(1), 102-118.
- Willem, Linda M. (1984): *Folkloric Structure and Narrative Voice in Bécquer's Leyendas*, En: *Mester*, 13(1), 55-63.
- Wordsworth, William (1909): *Preface to Lyrical Ballads*, En: Eliot, Charles: *Famous Prefaces. The Harvard Classics*, New York: <P.F. Collier & Son, online: <https://www.bartleby.com/39/36.html> (27/01/2019).
- Zaramella, Enea (2015): *El síncope de las ideas. El canto popular entre política y religión según la visión de Mário de Andrade*, En: *Brasiliana* 4(1), 33-54.
- Zerlang, Martin (2013): *Miguel Ángel Asturias como arquitecto literario en Leyendas de Guatemala y El Señor Presidente*, En: *Ángulo Recto. Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural* 5(1), 87-101.

Anexo

Deutsches Abstract

Diese Diplomarbeit analysiert vier Werke danach, inwiefern sie sich dem Genre der Legende annähern. Es handelt sich um *Leyendas (Legenden)* (1858-1864) von Gustavo Adolfo Bécquer (1836-1870), der dreiteilige Gedichtband *La Légende des siècles* (Die Legende der Jahrhunderte) (1859, 1877, 1883) von Victor Hugo (1802-1885), *Macunaíma, o herói sem nenhum carácter* (*Macunaíma. Der Held ohne jeden Charakter*) (1928) von Mário de Andrade (1893-1945) und *Leyendas de Guatemala* („Legenden aus Guatemala“) (1930) von Miguel Ángel Asturias (1899-1974). Zwei der Werke gehören zur Romantik, zwei zur Avantgarde. Die vier Kategorien, die wichtige Charakteristiken der Legende repräsentieren, sind, ob der Ursprung von gewissen Objekten beschrieben wird, ob es kulturelle und intertextuelle Verwicklungen gibt, ob die mündliche Verbreitung simuliert wird und, ob und wie übernatürliche Inhalte vorkommen. In den *Leyendas* spielt die Erzählerstimme eine wichtige Rolle, die die mündliche Weiterverbreitung simuliert. *Légende des siècles* erzählt den Ursprung und die Geschichte der Menschheit. *Macunaíma* hat eine abgeschlossene Handlung, in der oftmals der mythische Ursprung von gewissen Naturphänomenen erzählt wird. Die Rolle des Erzählers ist wichtig für die Interpretation des Buches. Man merkt einen Einfluss von indigenen Mythen und von der mittelalterlichen Legende „*Vita Christi*“. *Leyendas de Guatemala* erzählt den mythischen Ursprung der Nation Guatemala und enthält auch viele intertextuelle Verbindungen mit Mythen der Maya. Man merkt, dass die vier Werke sich in manchen Punkten ähneln und, dass die Autoren in manchen Punkten unterschiedliche Herangehensweisen wählten.

Abstract español

En este trabajo, se van a analizar las obras de cuatro autores que adaptaron el género de la leyenda en su correspondiente época. Así, pues, se analizarán las *Leyendas* (1858-1864) de Gustavo Adolfo Bécquer (1836-1870), una selección de poemas de los tres tomos de *La Légende des siècles* (La Leyenda de los siglos) (1859, 1877, 1883) de Victor Hugo (1802-1885), *Macunaíma. o herói sem nenhum carácter* (*Macunaíma. El Héroe sin ningún carácter*) (1928) de Mário de Andrade (1893-1945) y *Leyendas de Guatemala* (1930) de Miguel Ángel Asturias (1899-1974). Los primeros dos autores pertenecen al Romanticismo, el resto a la Vanguardia iberoamericana. La leyenda es un subgénero que originalmente fue transmitido de manera oral.

Los cuatro textos serán analizados según un catálogo de cuatro categorías típicas de la leyenda: la existencia de párrafos que cuentan el origen de algo, las relaciones culturales e intertextuales, la representación de la transmisión oral y la existencia de fantasía. En las *Leyendas* de Bécquer, el narrador es un elemento importante y simboliza la transmisión oral. Además, hay muchas leyendas que cuentan el origen mítico de ciertos objetos. *Légende des siècles* intenta demostrar toda la historia de la humanidad, explicándola y también exponiendo su futuro divino. También en algunos poemas cuya narración tiene lugar en la Edad Media, se puede ver varios recursos estilísticos que provocan que el narrador simboliza a un trovador. *Macunaíma* tiene una narración cerrada que contiene episodios que cuentan los orígenes de ciertos fenómenos de la naturaleza. El narrador desempeña un papel importante. Hay conexiones intertextuales con muchos mitos indígenas brasileños y con la leyenda hagiográfica “*Vita Christi*”. *Leyendas de Guatemala* tiene narradores visibles que a veces se dirigen al lector. Explica el origen de la nación guatemalteca como producto de las influencias mayas y cristianas. Se nota varias similitudes a través de cómo los cuatro autores se acercan al subgénero de la leyenda.

Deutsche Kurzzusammenfassung

Dieser wissenschaftliche Text setzt es sich zum Ziel, ein altes literarisches Genre, die Legende, und deren Wiederaufleben in späteren Kulturepochen zu untersuchen. Hierfür wurde folgende Werke ausgewählt: *Leyendas (Legenden)* (1858-1864) von Gustavo Adolfo Bécquer (1836-1870), der dreiteilige Gedichtband *La Légende des siècles* (Die Legende der Jahrhunderte) (1859, 1877, 1883) von Victor Hugo (1802-1885), *Macunaíma, o herói sem nenhum carácter* (*Macunaíma. Der Held ohne jeden Charakter*) (1928) von Mário de Andrade (1893-1945) und *Leyendas de Guatemala* („Legenden aus Guatemala“) (1930) von Miguel Ángel Asturias (1899-1974). Diese Auswahl bietet einerseits zwei Werke aus zwei verschiedenen Kunstepochen, da Bécquer und Hugo die literarische Romantik vertreten und Andrade und Asturias der Avantgarde zuzuordnen sind. Andererseits stellt diese Auswahl eine romanistisch umfassende Analyse sicher, da Bécquer und Asturias auf Spanisch schrieben, Hugo auf Französisch und Andrade auf Portugiesisch. Da *La Légende des siècles* in seiner Gesamtheit ein umfangreiches Werk mit über 30.000 Verse darstellt, sei hier angemerkt, dass eine Analyse des gesamten Werkes in Kombination mit den anderen drei Büchern den Rahmen dieser Diplomarbeit sprengen würde. Darum sollen die Auswahl, die in der spanischen Übersetzung von José Manuel Losada Goya herausgegeben wurde als Untersuchungskorpus dienen. Diese Auswahl enthält nicht nur Gedichte, die thematisch passend für diese Untersuchung ist, sondern auch oftmals erwähnte poetische Höhepunkte, wie *Le Petit Roi de Galice* („Der kleine König von Galicien“) oder *Eviradnus*.

Jeder der vier genannten Schriftsteller hat in seinem Werk auf eine bestimmte Weise sich dem Genre der Legende angenähert und folglich eine moderne Version davongeschrieben. Diese Diplomarbeit stellt sich der Frage, mit welchen stilistischen und narrativen Stilmitteln versucht wurde, das Genre zu imitieren. Nachdem ein kurzer kulturhistorischer Einblick in die Romantik und die Stilrichtungen der Avantgarde gegeben wurden, soll hierfür ein historischer und stilistischer Einblick in das Genre der Legende gegeben werden. Auf Grundlage der daraus gewonnenen Erkenntnisse wurde ein Kriterienkatalog erstellt, der vier grundlegende Merkmale der Legende umfasst. Nachdem kurz einige relevante literaturanalytische Herangehensweisen veranschaulicht wurden, wird jedes Werk einzeln für sich anhand der erarbeiteten Kriterien analysiert. Schlussendlich werden die Werke miteinander verglichen, um zu sehen, in welchen Kriterien die Autoren sich auf ähnliche Art und Weise der Legende näherten.

Die Romantik war eine Kunst- und Literaturbewegung, die Ende des 18. Jahrhunderts aus der Neoklassik hervorging. Als wichtiger Vordenker wird oftmals Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) genannt, der ein neues Bild von der Natur und liberale politische Ideen verbreitete. Stilistische literarische Vorläufer waren, zum Beispiel, James Macpherson (1736-1796) oder die deutschen Schriftsteller, die der Sturm und Drang Bewegung angehörten. In politischer Hinsicht zeichnete sich die erste Hälfte des 19. Jahrhundert besonders durch repressive politische Systeme aus, was sich auch auf die Kunstschaffenden auswirkte. So mussten viele Schriftsteller, wie auch Victor Hugo, ins politische Exil gehen. Friedrich Schlegel (1772-1829), kann als ein wichtiger theoretischer Wegbereiter der Romantik betrachtet werden. So schreibt er zum Beispiel, dass die romantische Poesie den inneren Gefühlen des Schreibers entstammen soll. Klassische Thematiken der romantischen Literatur und Poesie, sind die Liebe, die oft wild, melancholisch oder leidenschaftlich wirkt. Die Frau kommt entweder als die ideale, verehrensweite, oder als genaues Gegenteil vor, als hinterlistig, neidisch und rachgierig. Der Selbstmord für die Liebe tritt häufig auf. Hierbei darf das klassische Beispiel, *Die Leiden des jungen Werthers* (1774) von Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) nicht verschwiegen werden. Der typische Held ist der freie Mann, der abseits der Normen und der Gesellschaft lebt und oftmals ein tragisches Ende erleidet. Viele Werke spielen im Mittelalter, da die Epoche als natürliches und verklärtes Gegenstück zur Moderne gesehen wurde. Passend dazu, besann man sich oftmals auf traditionelle Volkserzählungen zurück., unter anderem auf das Genre der Legende. Außerdem gab es ein großes Interesse für weit entfernten als interessant empfundene exotische Länder und Kulturen. Die Prosa erlebte einen Aufschwung als Genre, was unter anderem der immer größer werdenden Popularität von Printmedien verschuldet war. Im Schatten des immer populärer werdenden literarischen Realismus wurde in Spanien der sogenannte *Costumbrismo* ein vielgelesenes Genre, welches Alltagssituationen der Bevölkerung schildert. Einer der wichtigsten Vertreter der Romantik war William Wordsworth (1770-1850), dessen Preface to Lyrical Ballads (1800) von vielen als ein romantisches Manifest auszeichnet wird. Der wichtigste Vertreter Frankreichs, der gleichzeitig der vielleicht wichtigste französische Schriftsteller aller Zeiten darstellt ist Victor Hugo (1802-1885). Das Vorwort des monumentalen Theaterstücks *Cromwell* (1827) kann mal als Manifest der französischen Romantik betrachten. Natürlich soll hier auch sein wichtigstes Werk *Les Misérables* (*Die Elenden*) (1862) Erwähnung finden. In Spanien stachen José Zorrilla (1817-1893), Juan Eugenio Hartzenbusch (1806-1880), José de Espronceda (1808-1842), Gustavo Adolfo Bécquer mit wichtigen literarischen und poetischen Veröffentlichungen hervor. Als Begründer der portugiesischen Romantik wird Almeida Garrett (1799-1854) betrachtet. Ein

weiterer wichtiger Vertreter war Alexandre Herculano (1810-1877), der sich auf historische Romane spezialisierte. Die Romantik gab es auch in der bildnerischen Kunst, wobei man hier vor allem Caspar David Friedrich (1774-1840) und William Turner (1775-1851) als Vertreter hervorheben sollte.

Ende des 19. Jahrhunderts gab es einige Schriftsteller, wie Walt Whitman (1819-1892), Edgar Allan Poe (1809-1849), Charles Baudelaire (1821-1867) oder Stéphane Mallarmé (1842-1898), die sich abseits der bestehenden literarischen Normen bewegten und so als Wegbereiter für die Avantgarde gelten. Dieser Begriff umfasst verschiedene Stilrichtungen, die alle in der frühen ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts entstanden. Das Wort *avant-garde* ist französisch und bedeutet *Vorhut*, was die progressive Ausrichtung der Bewegung verdeutlichen soll. Ein Beispiel wäre der Futurismus, der vom Italiener Filippo Tommaso Marinetti begründet wurde (1876-1944). Dieser zeichnete sich durch radikale politische und gesellschaftliche Ideen aus, sowie durch die Thematisierung des technologischen Fortschritts. Als Begründer des Dadaismus werden oftmals Raoul Hausmann (1886-1971) und Richard Huelsenbeck (1892-1974) erwähnt. Letztgenannter ist der Hauptherausgeber des Dadaistischen Manifests, das auch von weiteren Größen der Bewegung unterschrieben wurde. Sie setzten sich für eine radikale Abwendung von den bestehenden künstlerischen Usancen ein. Als zwei wichtige Vertreter des Surrealismus können André Breton (1886-1966) und Louis Aragon (1897-1982) genannt werden. Auf literarischer Ebene versuchte man die Realität zu dekonstruieren, um daraus etwas Neues, fantastisches und traumhaftes zu schaffen. Die Bewegungen schwappten auch nach Lateinamerika über, wo anfangs des 20. Jahrhunderts in vielen Staaten, unter anderem in Guatemala und Brasilien, repressive Regime an der Macht waren. In Brasilien gab es massiven Bevölkerungswachstum, das von der wachsenden europäischen Immigration herrührte. Rubén Darío (1867-1916) legte einen Grundstein für die lateinamerikanische Avantgarde, da er das bereits erwähnte futuristische Manifest des Filippo Tommaso Marinetti übersetzte und zu dessen Verbreitung in Lateinamerika beitrug. Das erste hiesige avantgardistische Manifest ist *non serviam* (1921) des chilenischen Schriftstellers Vicente Huidobro (1893-1948). Es entstanden viele lateinamerikanische Bewegungen, die sich zwar meist als eigenständig betrachteten, jedoch gewisse Charakteristiken teilten. Generell lehnten sie die etablierte Ästhetik ab und forderten eine radikal andere Auffassung von Schönheit. Für die Verbreitung ihrer Ideen setzten sie nicht nur auf öffentlichen Aktionismus, sondern auch auf gewisse Medien, die sich gezielt an die Öffentlichkeit richteten, wie das Manifest, in denen die Grundsätze der jeweiligen Bewegung beschrieben werden, oder Zeitschriften, die neben Text- und Bildbeiträgen auch Fotos von plastischen Kunstwerken beinhalteten. In schriftlichen

Werken finden sich viele bis dahin nicht eingesetzte Stilmittel, wie die Anwendung einer Sprache jenseits der grammatikalischen und semantischen Sinnhaftigkeit. Dies geht so weit, dass Texte teilweise nur lautmalerisch sind, oder die unregelmäßige Anordnung von Wörtern oder Buchstaben ein optisches Bild darstellen sollen. Es Die zu demokratischen Zeiten in Sao Paolo stattgefundene *Semana de Arte Moderno* („Woche der modernen Kunst“) ist als wichtiges Ereignis zu betrachten, da es als Gründungsereignis des brasilianischen *Modernismo* gilt. Dessen Vertreter, wie zum Beispiel Mário de Andrade, Manuel Bandeira (1886-1968) oder Oswald de Andrade (1890-1954) wenden avantgardistische Stilmittel auf nationale Themen an. In Mexiko der Estridentismo, wobei hier Manuel Maples Arce (1898-1981) als Verfasser des Manifests und Begründer gilt. Olivero Girondo (1891-1967) und Jorge Luis Borges (1899-1986) gelten als wichtigste Vertreter des argentinischen Ultraismo. Letztgenannter hatte viel über die Sprache und deren Anwendung reflektiert, um so einen Stil zu finden, der frei von literarischen Normen bleibt. In Chile begründete Vicente Huidobro den Creacionismo. Er strebte ähnliche Werte, wie die Ultraisten an, da der Autor frei von Konventionen als Erschaffer arbeiten soll.

Es gibt nur wenige romanistische Literaturwissenschaftler, die explizit über das Genre der Legende publizierten. Als wichtige Quellen dienten Julio Caro Barojas Buch *De los Arquetipos y Leyendas* („Über Archetypen und Legenden“), oder „*Álbum de mitos y leyendas de Europa*“ („Album von europäischen Mythen und Legenden“) von Eloy Martos Núñez. Oft zitiert ist auch das Vorwort von *Antología de Leyendas de la Literatura Universal* (Anthologie der Legenden der Weltliteratur) von Vicente García de Diego, der zwar interessante Überlegungen angestellt hatte, jedoch aufgrund seines hohen Alters kritisch betrachtet wird. Es sei ein wichtiger terminologischer Hinweis gegeben: während sich das deutsche Wort *Legende* auf religiöse Lebensgeschichten von christlichen Märtyrern bezieht, umfasst das spanische *Leyenda* mehr Texte. So ist in einschlägigen Fachlexika zu lesen, dass es ursprünglich mündlich weitergegebene traditionelle Volkserzählungen beschreibt, die oftmals fantasievolle und magische Inhalte aufweisen. Wenn man an die Legende denkt, ist wahrscheinlich die *Legenda Aurea* (1264) das erste Werk, das einem in den Sinn kommt. Es handelt sich um eine mittelalterliche Legendensammlung, die vom damaligen Erzbischof Genuas Santiago de Vorágine (1228/29-1298), angelegt wurde. Sie enthielt eine Vielzahl an Lebensgeschichten von christlichen Heiligen und Märtyrern. Diese Art der Legende ist nur eine von vielen, die Caro Baroja in seinem Buch nennt. Er beschreibt, unter anderem, die mythische Legende die Erzählungen vorchristlicher Mythologien beinhaltet und die genealogische oder Ursprungslegende, die den mythischen Ursprung von einer Familie, einem Volk Städten oder

Ländern erzählt. Weiters gibt es Legenden, die sich um historisch wichtige Personen ranken und Legenden, um Charaktere, die niemals wirklich existiert hatten. Es gibt einige Charakteristiken, die typisch für die Legende sind und helfen, sie von anderen narrativen Genres abzugrenzen. So haben Legenden oftmals einen expliziten, geographischen Bezug, es gibt intertextuelle Beziehungen, das heißt, dass gewisse Symboliken oder Charaktere in verschiedenen Legenden auftauchen, oftmals in veränderter Form und es gibt oftmals fantastische und übernatürliche Inhalte. Dies kommt auch daher, dass die ursprünglich mündliche Verbreitung ein wichtiges Kriterium der Legende ist. So kam es oft zu einem dramaturgischen Aufschaukeln des Narrativs, wodurch fantasievolle Übertreibungen entstehen konnten. Die Legenden hatten auch gewisse soziale Funktionen. Die Christlichen Heiligenerzählung trugen nicht nur zur Verbreitung des Glaubens bei, denn die Märtyrer und deren bedingungslose Hingabe sollen auch eine Vorbildwirkung für den Leser haben. Die Ursprungslegende hatte und hat auch heute noch eine wichtige politische und soziale Funktion, da sie zu einem nationalen oder völkischen Selbstwertgefühl beiträgt. Dies kann unabhängig von der historischen Authentizität sein. Auch heute lebt das Genre weiter, und zwar in der Form der sogenannten *Urban legend*, die schwer glaubwürdige Erlebnisse der Aktualität erzählen.

Für die Analyse der vier Bücher sollten einige relevante theoretische Überlegungen präsentiert werden. Die Erzählerstimme ist ein wichtiger zu untersuchender Aspekt, da die Legende ein anfänglich mündlich verbreitetes Genre ist. Wayne Clayton Booth (1921-2005) war diesbezüglich der literaturwissenschaftliche Pionier. Das Stilmittel des Erzählens eignet sich, die Illusion eines Erzählers zu kreieren. Man darf natürlich nicht den Fehler machen, den eigentlichen Autor des Textes mit dem Erzähler gleichzusetzen, welcher eine bestimmte Funktion einnehmen kann. Er kann mehr oder weniger präsent sein, was man anhand von wertenden Kommentaren messen kann. Außerdem kann er sich ans Publikum richten und so, zum Beispiel, erzählen, dass er die Geschichte selbst durch Hörensagen erfahren hat, was einen Eindruck von Oralität hinterlassen kann. Man kann sich auch fragen, wie der Prozess des Schreibens hinsichtlich der Imitation eines Genres funktioniert. Sigmund Freud (1856-1939) meint, dass das das zu Schreibende immer aus dem Unterbewussten kommt und so auch gewisse Konflikte durch die literarische Arbeit verarbeitet werden können. Carl Gustav Jung (1875-1961) meint, dass viele wiederkehrende Elemente von Volkserzählungen und Mythologien psychologisch erklärt werden können und so, unter anderem, die Urängste der Menschen reflektieren. Da Legende auch sehr appellativische Texte sein können, sei auch auf die kommunikative Funktion von Texten hingewiesen. Diese können gesellschaftliche Konflikte widerspiegeln, weshalb viele Experten dazu raten, auch den jeweiligen historischen

und gesellschaftlichen Hintergrund miteinzubeziehen. Kunst kann auch politisch instrumentalisiert werden, da man so komplexe Problematiken auf vermeintlich korrekter Art und Weise vermitteln kann. Zwei der analysierten Bücher sind auch hinsichtlich der postkolonialen Theorien interessant, welche sich mit künstlerischen Produkten im Kontext der kolonialisierten Staaten und Kulturen beschäftigt. Das Interesse an entfernten Kulturen war historisch gesehen oftmals groß. Europäische Veröffentlichungen zeigten meist das „Fremde“, man spricht auch von *othering*. Dekolonialisierte Staaten waren und sind oft noch auf der Suche nach einem neuen nationalen und kulturellen Selbstbewusstsein, was sich auch in der Kunst und Literatur widerspiegelt, die sogenanntes *nation-building* betreiben.

Nachdem viel über das Genre der Legende reflektiert wurde, soll nun auf Grundlage der gewonnenen Erkenntnisse ein Katalog aus vier Kriterien präsentiert werden, die es zu untersuchen gilt. Jedes Buch soll einzeln für sich, ohne Querverweise und unter Zuhilfenahme einschlägiger Fachliteratur untersucht werden. Zum Abschluss sollen die gesammelten Erkenntnisse verglichen werden, um zu sehen, in welchen Hinsichten die vier Autoren sich in ähnlicher Weise dem Genre näherten und in welchen man eigene Wege einschlug. Das erste Kriterium ist die Historizität. Es soll untersucht werden, ob gewisse Objekte, Naturphänomene, Menschen oder Völker beschrieben werden, deren mythische Ursprungsbeschreibung im Fokus liegt. Als zweiten Punkt sollen kulturelle und intertextuelle Verwicklungen untersucht werden. Gibt es etwa Bezüge zu bereits vorhandenen Mythologien, Legenden, oder werden gar gesellschaftliche oder politische Fragen im Text verarbeitet? Als dritten Punkt soll die mündliche Verbreitung, genauer gesagt, deren Simulierung untersucht werden. Es wird der Frage nachgegangen, ob mithilfe der Erzählerstimme die Situation simuliert wird, in der ein Geschichtenerzähler eine volkstümliche Erzählung von sich gibt. Schlussendlich soll auch das Vorkommen von übernatürlichen und magischen Inhalten analysiert werden. Es soll dabei darauf geachtet werden, ob und wie diese auf glaubhafte Weise präsentiert werden, was in vielen mittelalterlichen Legenden der Fall war. Schlussendlich sollen die Ergebnisse kurz zusammengefasst und ein knappes Fazit gegeben werden.

Gustavo Adolfo Domínguez Bastida (1836-1870) ist vor allem unter seinem Pseudonym Bécquer bekannt. Er gilt als einer der wichtigsten spanischen Romantiker, wobei er, zu den späteren Vertretern zählte. Sein wohl bekanntestes und meistzitiertes Werk sind die *Rimas*, seine Gedichte, die in verschiedenen Kompilationen erscheinen und als einer der Höhepunkte romantischer Dichtung gelten. Er ist auch für seine *Leyendas* bekannt. Diese Kurzgeschichten wurden in verschiedenen Zeitungen zwischen 1858 und 1864 veröffentlicht. Jede Legende hat

ein in sich geschlossenes Narrativ, welches meist im Mittelalter angesiedelt ist. Sie sind bekannt für ihre sehr poetische Sprache und die Präsentation von gruseligen Szenen, die immer mit passenden Stilmitteln eingeleitet werden. Es gibt viele Legenden, in denen es ein gewisses Objekt gibt, um das sich die zentrale Handlung dreht. Man kann hier zum Beispiel eine der bekanntesten Legenden, *La cruz del diablo* („das Kreuz des Teufels“) nennen, in der ein Wanderer ein Kreuz findet. Seine Begleiter erzählen ihm die Geschichte der Entstehung des Kreuzes, in der es um einen grausamen Grafen und dessen vom Teufel besessene Rüstung geht, aus der das Kreuz geschmiedet wurde. In *La Rosa de la Pasión* („die Rose der Leidenschaft“) findet der Erzähler in einem Garten in Toledo eine Rose. Eine Frau erzählt ihm, dass sie auf dem Grab einer Jüdin wächst, die aufgrund einer nicht erlaubten Liebesbeziehung getötet worden war. In *El monte de los ánimas* (der Berg der Seelen) wird von einem verfluchten Berg berichtet, an dem die Geister der in einer genau dort stattgefundenen Schlacht immer in der Nacht vor Allerseelen erwachen. Bécquer interessierte sich für Volkserzählungen aus dem ländlichen Raum und sorgte sich um deren Verschwinden, aufgrund der steigenden Alphabetisierung der spanischen Bevölkerung. Außerdem sei hier das zeitgenössisch gegebene Interesse der Leserschaft genannt. Viele Romantiker boten dem Publikum verklärte Einblicke ins Mittelalter, das als eine natürliche Zeit, frei von den Zwängen der modernen Gesellschaft betrachtet wurde. Eine Besonderheit der Legenden von Bécquer ist das Vorhandensein von Prologen und Epilogen, in denen der Erzähler erklärt, in welchen Umständen er das erzählte vernommen hat und warum er es niederschreibt. Das Thema des Erzählens zieht sich wie ein roter Faden durch die Legenden. So gibt es oft mehrere Erzählstrukturen und Charaktere die als Geschichtenerzähler auftreten. Außerdem sind die Legenden durchzogen von übernatürlichen Ereignissen, die oft auf unheimliche und gruselige Weise dargestellt werden. Oftmals werden sie aber so geschildert, dass die Vorgänge nicht genau geschildert werden, wodurch die Kreditabilität erhöht wird. Diese Szenen sind durchgängig mit literarischen Stilmitteln unterlegt, die an einen Erzähler erinnern, der versucht sein Publikum in die passende Stimmung zu versetzen. Man merkt, dass vor allem die Charakteristik der mündlichen Erzählung ein Aspekt ist, der die Legenden bezeichnet. Estruch Toballa wirft Bécquer Kommerzialisierung vor und meint, dass Bécquer, der eigentlich für seine Poesie bekannt war, die Legenden für die Zeitungen schrieb um seinen Lebensunterhalt zu verdienen, da diese genau den damaligen Lesetrends entsprachen. Andererseits darf man nicht sein großes Interesse für die Volkserzählungen vergessen.

Victor Hugo ist nicht nur einer der Protagonisten der Romantischen Dichtkunst, sondern auch einer der wichtigsten Schriftsteller Frankreichs. Am bekanntesten ist sein Werk *Les Misérables*,

das er in seiner Zeit im Exil auf den Kanalinseln schrieb, auf welchen er lange Zeit bleiben musste, da er in Frankreich der politischen Repression durch Napoleón III. ausgesetzt gewesen wäre. *La Légende des siècles* ist ein dreiteiliges Werk, dessen Bände 1859, 1877 und 1883 erschienen. Es sollten noch zwei weitere Teile erscheinen, die aber unvollendet blieben. Die Legende der Jahrhunderte enthält zahlreiche epische Gedichte, die in Zyklen eingeteilt sind. Der Großteil beschreibt gewisse Ereignisse oder Personen aus der globalen Geschichte der Menschheit der Religion, oder der klassischen Mythologie. In den einzelnen Gedichten gibt es kaum Erklärungen eines Ursprungs von etwas real Existenten. Man kann jedoch alle Gedichte als ein geschlossenes Ganzes betrachten, das die Geschichte der Menschheit erzählt. Sie beginnt mit einer idyllischen Version der Kreation, um, nachdem viele Jahrhunderte behandelt worden waren, schließlich eine mythische Version der Zukunft zu präsentieren. In *pleine mer* („offenes Meer“) wird vom Dampfschiff Léviatán erzählt, welches nach einer stürmischen Fahrt untergeht. Viele Experten meinen, dass es sich um eine Versinnbildlichung der menschlichen Geschichte handelt, die untergeht, um danach in *pleine ciel* („offener Himmel“) sich zu erheben. In diesem Gedicht schwebt ein modernes Schiff in Kugelform durch den Himmel, einer göttlichen Zukunft entgegen. Die Epoche, in der der Großteil der historischen Gedichte liegt, ist zweifelsfrei das Mittelalter, welches nicht sehr positiv präsentiert wird, was ins Konzept der sich zum Besseren bewegendem Menschlichkeit passt. Es kommen einige historische Personen vor, zum Beispiel Napoleón Bonaparte, aber auch ein gewisser Sultan Mourad, der aber nur als ein exemplarischer grausamer osmanischer Herrscher vorkommt und

keiner historischen Person entspricht. Das erste Gedicht *La vision d'où est sorti ce livre* („Die Vision, von der dieses Buch geschrieben wurde“) erzählt Hugo, wie er einen mystischen Traum hatte, in der er die sogenannte „Mauer der Jahrhunderte“ sah. Dieses surrealistische Konstrukt war voller historischer Persönlichkeiten, Orten und Ereignissen. Man könnte also meinen, dass Hugo sich praktisch selbst als Erzähler stilisiert. Andererseits merkt man, dass der Erzählstil variiert, vor allem unter den verschiedenen Zyklen. So gibt es einerseits Gedichte wie *La vision d'où est sorti ce livre* mit *pleine mer*, die wie Traumbeschreibungen wirken, andererseits die Gedichte mit mythologischen oder religiösen Inhalten, die die oft übernatürlichen Ereignisse als etwas Ungewöhnliches erzählen. Die mittelalterlichen Geschichten halten sich mit übernatürlichen Ereignissen zurück, allerdings werden göttliche Handlungen sehr bildhaft präsentiert. Manche Experten bestätigen, dass es verschiedene Erzähler gibt, die sich nicht nur in der Bewertung vom Übernatürlichen unterscheiden, sondern auch verschiedene Stilmittel anwenden. So sollen die Charaktere der Erzähler der mittelalterlichen Gedichte an Minnesänger angelehnt sein. Man sieht also, dass Hugo den Begriff der Legende hauptsächlich als

Ursprungslegende der Menschheit interpretierte, sich aber auch um die Erzählerstimme als passendes Stilmittel kümmerte.

Mário de Andrade gilt als einer der wichtigsten Vertreter des brasilianischen Modernismus. Er war nicht nur Schriftsteller, sondern auch Sozialanthropologe, der viele Reisen durch sein Land und die umliegenden machte, um die Mythologien der indigenen Völker zu erforschen. In seinem Buch *Macunaíma* vermennt er viele seiner Eindrücke zu einem avantgardistischen Schriftwerk, das die Geschichte von dem „Helden“ Macunaíma erzählt, der in den Wäldern Brasiliens aufwächst, durch ein Bad in einem Teich weiß wird und viele Abenteuer erlebt, während er auf der Suche nach dem italienischen Riesen Venceslau Pietro Pietra ist, der einen Edelstein Macunaímas an sich genommen hat, den ihm seine gestorbene Frau geschenkt hatte. Schlussendlich kann er ihm stellen und ihn töten, indem er ihn in einen großen Makkaroni-Auflauf wirft. Das Buch ist in einige Episoden gegliedert, die den Ursprung von etwas in der Natur Existierendem erzählen, wobei es sich, laut mancher Experten, oftmals um adaptierte indigene Erzählungen handelt. So soll, zum Beispiel, der Mond der Kopf eines Monsters sein und das Sternbild Großer Bär Macunaíma, der am Ende des Buches in den Himmel fährt. Experten erkennen auch eine Metaebene, die besagt, dass es sich auf symbolische Art und Weise um die Frage nach dem brasilianischen Nationalbewusstsein dreht, da Macunaíma durch die Taufe weiß wurde und oftmals die Konfrontation zwischen der Natur und der europäischen Moderne thematisiert wird. Man kann auch eindeutige satirische Anspielungen auf das Leben Jesu Christi erkennen. Macunaíma wird getauft, und fährt am Ende zum Himmel. Viele seiner Charaktereigenschaften sind aber den Christlichen entgegengesetzt, da er verlogen und egoistisch ist. Man kann auch textuelle Ähnlichkeiten zur Legende *Vita Christi*, die die Lebensgeschichte Jesu Christi erzählt, erkennen. Im Epilog wird dem Leser offenbart, dass der Ich-Erzähler die Geschichte Macunaímas von einem sprechenden Papagei erfahren hat. Dies unterstreicht einerseits die Absurdität der Geschichte, da der Papagei bekannt dafür ist unzusammenhängende, sinnlose Texte zu wiederholen, andererseits kann dies satirisch aufgefasst werden, da Vögel in vielen Mythologien als weise Tiere präsentiert werden. Das Buch strotzt vor surrealen Ereignissen, welche als etwas ganz Normales präsentiert werden. So verwandeln Gegenstände oder Personen ihre Form und tauchen Monster und andere seltsame Geschöpfe auf. Das alles ist nicht verwunderlich, da es sich um einen avantgardistischen Roman handelt. *Macunaíma* enthält also eine eindeutige satirische Verbindung mit der hagiographischen Legende und auch einige indigene Ursprungsmythen. Außerdem hat die Rolle des Erzählers eine wichtige symbolische Funktion.

Der aus Guatemala stammende Miguel Ángel de Asturias war in seiner Jugendzeit kein Freund der indigenen Völker seines Landes, denn er sah sie als einen Störfaktor, der den Fortschritt seines Landes behindert. Bei seinem mehrjährigen Studienaufenthalt in Paris lernte er nicht nur viele französische Avantgardisten kennen, sondern merkte auch, dass in Europa das Interesse an den Indigenen seines Landes sehr hoch war. Er begann sich für die Mythologien der Maya zu interessieren und wirkte auch an Übersetzungsarbeiten mit. *Leyendas de Guatemala* war sein erstes Werk, das aus acht kurzen, surrealistischen Texten besteht. In einem davon, *Leyenda de la Tatuana* erzählt er die Geschichte eines mysteriösen Mannes, der sich in einen Baum verwandelt. Am Ende meint der Erzähler, dass man diesen Baum heute noch sehen kann, was eindeutig auf eine Ursprungslegende hinweist. Die Einführungslegenden „*Guatemala*“ und „*Ahora que me acuerdo...*“ („Da ich mich jetzt gerade erinnere...“) sind eine Hommage an das Heimatland des Autors und erzählen von dessen Ursprung, indem antike Mayastädte mit modernen verglichen werden. Die guatemaltekeische Kultur wird als ein Produkt der christlichen und indigenen Kultur präsentiert. In *Guatemala* tritt Asturias selbst als Autor auf, In „*Ahora que me acuerdo...*“ treten drei Erzähler auf, die sich vorstellen und auch darauf eingehen, wie sie von der zu erzählenden Geschichte gehört haben, was auf die mündliche Weitergabe von Geschichten hinweist. Manchmal stellt der Erzähler rhetorische Fragen oder wendet sich auf andere Weise dem Publikum zu. Da es sich um ein avantgardistisches Buch handelt, gibt es sehr viele übernatürliche Ereignisse und Beschreibungen. Man sieht, dass Asturias mit diesem Buch vor allem vom Ursprung seines Landes in Form einer mythischen Legende erzählt, allerdings auch die Charakteristik der mündlichen Erzählung nicht vernachlässigte.

Schlussendlich sollen die Werke verglichen werden. Es fällt gleich auf *Macunaíma* das einzige Werk ist, dass das Wort *Legende* nicht im Titel enthält und als Einzige eine einzelene, geschlossene Erzählung darstellt, die aber auch einen episodischen Charakter aufweist. Bécquers *Leyendas* legen einen besonderen Wert auf die mündliche Weitererzählung der Legenden. Dieses Werk ist aber auch das einzige, das nicht die Geschichte von etwas Großem erzählt, wie zum Beispiel, von der Menschheit, wie es in *La Légende des siècles* der Fall ist. *Macunaíma* und *Leyendas de Guatemala* sind beide in einem postkolonialen Kontext zu bewerten und behandeln beide eine Nationenfrage. Beide haben die interessante Synthese eines uralten Genres mit dem avantgardistischen Stil vollzogen. Die beiden romantischen Werke ähneln sich in vielerlei Hinsicht, zum Beispiel, in der Beschreibung von übernatürlichen Geschehnissen, die oft angsteinflößend und absichtlich unklar beschrieben werden. In allen vier Werken gab es mehr oder weniger präsente Erzähler, die sich an das Publikum wenden und so eine Geschichtenerzählung simulieren.