

## EL REALISMO MAGICO EN "JUAN GIRADOR"

María Eugenia Arguedas

### ABSTRACT

Magic realism constitutes a vital element in "Juan Girador" one of the legends in *El espejo de Lida Sal*. This analysis includes the baroque and the myth and the legend, all of which appear at different textual levels, resulting in an highly unusual literary creation. The legend is analysed as a short narrative that is used to present a mythical reality. Special importance is given to Asturias use of a purely Latin American element, the Indian, as a significant contribution to our literature.

### INTRODUCCION

Treinta y siete años más tarde, después de *Leyendas de Guatemala*, aparecen las segundas leyendas: *El Espejo de Lida Sal* (1967). Todos los relatos de Lida Sal en mayor o menor grado se encuentran vistos a través de lo mágico. Este elemento a la vez que altera la realidad recrea la capacidad literaria de los textos.

El libro posee relatos, cuentos y fundamentalmente leyendas. Todos ellos descritos con la gran gama del colorido indígena y bajo una perspectiva de la realidad mítica.

Se ha escogido para la elaboración de este trabajo "Juan Girador" porque en este texto se puede observar claramente la realización de la leyenda y el uso del realismo mágico como una forma de concebir la realidad.

Se ubicará a "Juan Girador" dentro de la clasificación de la narración corta llamada leyenda. Se analizarán los estratos constituyentes del texto, desde el elemento mínimo hasta la totalidad del discurso; ello posibilitará estudiar el realismo mágico como un fenómeno estético que afecta todos los niveles del mismo. Esto constituiría entonces el método de trabajo a seguir.

Se trabajará el texto a partir de la siguiente hipótesis: la narración corta (leyenda, cuento y relato) se usa en los textos asturianos como una forma de mitificar la realidad. La leyenda se convierte en su literatura, y gracias al realismo mágico, en un género mítico.

Se debe hacer también la aclaración de que la crítica, cuando se trata de Asturias, ha preferido toda su creación novelística y política, altamente comprometida con una realidad tangible y objetiva. La narración corta ha sido menospreciada y es precisamente en ella en donde se puede encontrar el uso del realismo mágico como una técnica literaria netamente latinoamericana que, por medio del cuento o la leyenda, se convierten en una forma de conceptualizar la realidad, como el indígena lo hacía. Además, Asturias es el gran innovador en este campo pues él fue el primero que hizo uso del elemento indígena (el realismo mágico) y enriqueció de esta manera la narración breve (cuento), con el uso de otras formas: leyendas y relatos. Esta dirección estética la siguen posteriormente Carpentier y Borges quienes a su vez harán sus aportes respectivos a esta modalidad literaria.

Al abordar la obra de Miguel Angel Asturias es necesario dilucidar una serie de elementos que son componentes de su creación como: el barroco, el realismo mágico y el mito. Antes de emprender dicha labor se aclarará primeramente qué papel desempeñó Asturias en la literatura latinoamericana.

#### 1. Asturias, figura coyuntural de la literatura latinoamericana.

El cuento como género literario se hizo totalmente nuestro con Horacio Quiroga, pues éste lo consolidó como tal: "la brevedad, la unidad de impresión, un desarrollo sin digresiones, directo desde la frase inicial hasta la final —sorpresivo la

mayor parte de las veces—, el número reducido de personajes —a veces uno solo— y la unidad de atmósfera y tono” (González, 1985: 13). Quiroga, además, hace uso de un contexto nuestro y de la naturaleza autóctona. En este sentido se convierte en el iniciador de la novela regional hispanoamericana.

Asturias perteneció a la generación superrealista de 1927. Esta constituyó la vanguardia de la literatura de la América Latina, que es la definidora de un sistema nuevo que se manifestó, primero como conciencia de poesía, y luego en el creacionismo fundamental de la nueva novela. Entre los escritores más destacados de esta época están entre otros: Asturias, Borges, Carpentier, Mallea, Marechal, Yáñez; todos ellos creadores de mundos y quienes recrean antropológicamente Latinoamérica al presentar sus limitaciones y sus virtudes.

Pero el gran mérito del escritor guatemalteco (1) está en que él descubre el trasfondo indígena y lo convierte en material esencial en su creación y abre, de esta manera, las puertas para encontrar en nuestra riqueza histórica un material autóctono para la literatura; pasando del material natural de Quiroga, al material natural humano. Sigue con la tradición maya de la palabra en la que ésta tiene un valor sacramental —por medio de ella uno se apropia de lo que señala o designa— y la palabra posee además valor eufónico y rítmico. (Passim Alvarez López, Luis: Conversaciones con Miguel Angel Asturias).

Hace Asturias un uso verbal espectacular en su primera obra *Leyendas*, en donde el uso de la nueva dimensión de la realidad mágica proviene del pensamiento primitivo. Además la estilística se convierte en un recurso para dar mayor realce a los temas nativos.

Asturias, según Verdugo, se convierte además en un escritor americano por la excelencia de su expresión auténtica. Para poder definir el concepto de americanidad hay que volver los ojos al pasado. El fenómeno de la conquista, no fue una acción unidireccional sino bidireccional, porque los españoles, que dejaban España y se involucraban en el nuevo mundo, con la América conquistada, compartían una concepción y un punto de referencia diferente, que los ibéricos ni siquiera se imaginaban. Y los conquistadores de América no eran los mismos de España, los de América tenían que hacerse a ella.

De esta manera se llevó a cabo el mestizaje. Fue la unión desgarradora de dos mundos. El pa-

sado indígena, sin embargo, late como tal o transformado en nuestra realidad. El problema de la originalidad de nuestra literatura se cuestiona al cuestionarse también la base que la sustenta. Pero es que esta realidad no se puede abstraer del concepto del mestizaje. Hay en nuestra cultura vestigios de ese encuentro nuestro con España, y sin embargo sobreviven en las formas de la cultura concepciones y representaciones de una realidad indígena.

Refiriéndose a esta lengua americana que nos habla de su mundo, afirma Borges: “No hemos variado el sentido intrínseco de las palabras, pero sí su connotación. Esa divergencia, nula, en la prosa argumental o en la didáctica, es grande en lo que mira a las emociones. Nuestra lengua será hispánica, pero nuestro verso, nuestro humorismo, ya no son de aquí” (Verdugo, 332: 1984).

Conocedor Asturias del medio, con su gran sensibilidad e identificación con el hombre, sus conflictos y dramas, muestra una lengua producto de lo anterior con un significante que se nutre de una realidad verdadera que le corresponde. Luego la riqueza del texto de ficción le ha dado una plurisemia abierta y explicable.

O sea que su acto de comunicación es global, en donde muestra además su conciencia lingüística. “Una obra original, es en este sentido expresión de una totalidad anímica, integrada por sus múltiples aspectos coherentes” (Verdugo, 1984: 404).

## 2. El barroco

La palabra barroco procede del portugués del siglo XVI, barrueco significa “perla irregular” y “nódulo de las rocas” y del céltico barros que quiere decir “piedra”.

El barroco es un estilo literario que no es nuevo en nuestra lengua, sino que lo encontramos en el culteranismo, que trabajó específicamente el sonido y la forma de las palabras en cuatro niveles: el del vocabulario, el de la sintaxis, el de los tropos y figuras, y el elemento intelectual. Se inventan y se retoman palabras, se usa vocabulario mal sonante sin el menor escrúpulo; la estructura tradicional se varía y se logra la libertad en los usos sintácticos; la metáfora se usa en los diferentes tipos, bajo formas muy particulares; el intelecto se convierte en mostración, es como un modo de lenguaje. Como temas fundamentales del conceptismo y culteranismo están: la muerte, la soledad, el mundo como engaño.

El surrealismo aparece como una formación del barroco. Tanto es así que los escritores que formaron parte del movimiento neogongorista del 27, forman parte del surrealista del 28 (Sassone, 1972: 147-161). Este barroco hispánico muestra variedad y contradicción del pensamiento, erotismo, tragedia, burla y la realidad circundante.

En este análisis sin embargo, se va a trabajar con una concepción más amplia de barroco; que encuentre su sustento en el pensamiento de Alejo Carpentier; el cual se define cabalmente en las siguientes citas:

"...Eugenio D'Ors, que no siempre me convence enteramente con sus teorías artísticas, pero que indudablemente en algunos ensayos es de una penetración extraordinaria, nos dice en su ensayo famoso que en realidad lo que hay que ver en el barroco es una suerte de pulsión creadora, que vuelve cíclicamente a través de toda la historia en las manifestaciones del arte, tanto literarios como plásticos, arquitectónicos o musicales; y nos da una imagen muy acertada como dice que existe un espíritu barroco como existe un espíritu imperial" (Ortiz, 1985: 23, 24).

"Nuestro arte siempre fue barroco: desde la espléndida escultura precolombina y el de los códices, hasta la mejor novelística actual de América, paseándose por categorías y monasterios coloniales de nuestro continente. Hasta el amor físico se hace barroco en la encrespada obscenidad del "guaco" peruano. No temamos, pues el barroquismo en el estilo, en la visión de los contenidos, en la visión de la figura humana enlazada por las enredaderas del verbo y de lo ctónico metida en el increíble concierto angélico de cierta capilla (blanco, oro, vegetación, reservados contrapuntos, encendidos, derrota pitagórica), que puede verse en Puebla México, o de un desconcertante, enigmático árbol de la vida, florecido de imágenes y símbolos en Oaxaca. No temamos al barroquismo, arte nuestro, nacido de árboles, de leños, de retablos y altares, de tallos decadentes y retratos caligráficos y hasta neoclasicismo tardío, barroquismo crecido por la necesidad de nombrar las cosas. El legítimo estilo del novelista latinoamericano actual es el barroco" (Ortiz, 1985: 28).

Además, afirma Carpentier que el barroco se puede dar con otros estilos y movimientos y que el latinoamericano no es una prolongación del europeo, sino que mantiene autenticidad proveniente del trabajo indígena. (Passim Ortiz María Salvadora: *Conception de l'identité latinoamericaine chez Alejo Carpentier: une lecture de Le Recours de la Methode*).

Coincide Severo Sarduy con estas definiciones, pero las sistematiza más. El ve en la artificialización (sustitución, proliferación, condensación), la parodia, la intertextualidad, la intratextualidad, el erotismo y el espejo, la forma más exacta de definir el fenómeno.

Todas estas características se podrían aplicar indudablemente a la literatura de Miguel A. Asturias

quien en esa copia de la realidad, en la imitación/interpretación del arte indígena convirtió su arte en barroco. El juego de las palabras, la irrupción y destronamiento en la sintáxis, la trascendencia en el sentido, la sensualidad, la literatura como reflejo, la ironía, son características constantes de sus textos. Su descripción barroca es la respuesta innegable a un medio que se le impone. Para efectos de análisis textual se va usar el fenómeno de la artificialización (2).

Este estilo aparece disperso no sólo en su literatura sino también en toda la literatura latinoamericana a quien el trasfondo indígena y la naturaleza las marcaron con este sello indeleble.

### 3. Leyenda Teoría de la leyenda:

La palabra leyenda aparece traducida como sinónimo de *sage*. Leyenda es la historia - vida de un santo, con las siguientes particularidades:

Leyenda: cosas que han de leerse neutrum pluralis. En la Edad Media se transforma en femenino singular, con genitivo (ae). Lectura de nutrición espiritual al modo de imitación. Es la sucesión de varias vidas. Tomó también el sentido *legere* = 'coleccionar', 'seleccionar'. Posteriormente adquirió el sentido de una narración que no era acreditada históricamente.

Según el *Diccionario Grimm*, leyenda (*sage*) puede significar:

- Capacidad de hablar y actividad de hablar.
- Juicio, comunicación, manifestación. En un contexto especial: declaración judicial, documento, profecía.

Todas estas definiciones se encuentran en la introducción del libro *Las Formas Simples* de Jolles (p. 63, 64) quien por último, las sintetiza de esta manera: "cándida narración histórica y tradición que en su tránsito de generación en generación fue alterado por el don poético del espíritu popular, por la libre creación de la fantasía popular, que relacionó sus creaciones con acontecimientos, personas, y lugares de importancia".

La aparición del término historia le hizo desmerecer; pues se vio como un simple peldaño para llegar a la verdad objetiva.

*Sage* (alemán), *saga* (inglés), *sogur* (islandés), todos significan leyenda. El *sogur* es el que origina la leyenda como tradición oral y ya escrita a partir

del 930 d.C. (Siglo X-XI). Hay tres grupos iniciales que son: *Islendiga Sogur*, *Koninga Sogur*, *Fornaldar Sogur*. Todos ellos nos hablan de la vida de los colonos, del rey, su familia y sus luchas, de asuntos y héroes ajenos a la realidad geográfica. La tendencia historicista de los Sogur llega aproximadamente hasta el Siglo XI.

La saga *Islendiga* es fundamental porque nos sirve para precisar las características de la saga. Originalmente es una historia familiar, cuya estructura interna está condicionada por el tema de la familia. De ella se pueden extraer las características fundamentales de la leyenda: “la actividad mental con las palabras claves. Transformación del mundo según principio que sólo domina y determina la forma: familia, estirpe, consanguinidad” (Jolles, 1972: 73). Pero con la llegada del cristianismo a esta zona todos los elementos de la creación de la leyenda, o sea, de la *Islendiga* le son arrebatados y las relaciones familiares de hermanos, padres y los gestos lingüísticos pasan a formar parte de otra estructura y así los usos de los elementos en la nueva forma cambian. La saga para penetrar cambió su forma, sus elementos externos, pero mantuvo su simplicidad interna. Como actividad mental familiar mantuvo los vistosos detalles, orgullo familiar, querellas, raptos, en fin todo lo posible en el género humano. Acompaña a todo personaje de leyenda un elemento mágico, característica inicial del sogur.

La leyenda en nuestra lengua española es producto de un esfuerzo de volver hacia el medioevo y a lo popular, con un nuevo concepto de belleza. Se retoma gracias al movimiento romántico, el cual abogaba por una gran capacidad imaginativa que el género le proveía. La leyenda inicial era musical, rítmica o sea, similar a un poema. Se encuentran también baladas en prosa (resultado de traducciones de textos germánicos versificados) que indudablemente colaboraron a que la leyenda se prosificara.

Claro que en esta época es difícil hacer deslindes definitivos pues es una etapa de convivencia y perfilamiento de diferentes géneros. Así, algunas veces la leyenda se tiende a confundir con el cuento legendario.

Dice Cejador al respecto: “El género épico o narrativo, que en la época romántica soñó con leyendas e historias más o menos legendarias y todo ello en verso, al despertar a la realidad dio de mano al verso, a la leyenda y a la historia, quedándose con lo que se veía a vista de ojos y se tocaba con las manos: la realidad. Narró, pues, el vivir presente

y eso en prosa llana: tal es el cuento y su más amplia evolución, la novela” (Baquero, 1949: 85).

Sintetizando todo lo dicho hasta ahora, se puede concluir que la leyenda remite a hechos en donde lo maravilloso e imaginario es lo predominante, por lo general poético, breve, tomado de la tradición y cuyo tema fundamental es narrarnos ese hecho fantástico.

Se convierte la leyenda en un género que, junto al cuento, le ofrece al autor la gran posibilidad de presentar la realidad mediatizada, mitificada o metaforizada.

#### 4. El Realismo Mágico

Para definir el concepto de realismo mágico, se partirá en este trabajo de la definición que da Miguel Angel Asturias. El realismo mágico como procedimiento estético afecta desde el elemento mínimo de la cadena hasta la estructura total de la obra.

Dice el escritor guatemalteco que los indígenas son capaces de transformar cualquier hecho real en un mito ó leyenda o viceversa. “No hay en la mentalidad primitiva e infantil del indígena diferenciación entre lo real y lo irreal, entre lo soñado y lo vivido, y esto va creando una mezcla que es ya la parte mágica que yo he aprovechado para mis relatos” (Alvarez, 1970: 164).

En el uso del realismo mágico hay dos constantes, una real y otra irreal. Del límite entre ambas surge el realismo mágico. La poesía era creación de los dioses, según los mayas y los nahuatlés. Tener la capacidad de crear esa realidad alucinante, era para ellos un arte mágico. (Passim Alvarez López, Luis: Conversaciones con Miguel Angel Asturias).

Franz Roh, a quien se le adjudica la paternidad de este movimiento, definía el fenómeno así: “...el misterio no desciende al mundo representado sino que se oculta y palpita tras él” (Alvarez, 1970: 172). Sin embargo este término fue evolucionando hasta alcanzar una connotación diferente. Se podría tomar como una definición bastante englobante la que ofrece Enrique Anderson Imbert en el ensayo “El realismo mágico en la ficción hispanoamericana” (3). Algunos elementos definitorios del movimiento estético son: la realidad del texto tiene como base una realidad concreta que el narrador va elaborando hasta llevarla a un nivel imaginativo. Esta es siempre transformada por elementos sobrenaturales que hacen variar la realidad objetiva; la cual el narrador maneja de acuerdo a su necesidad crea-

tiva. Lo bello y lo mágico de esta realidad no está únicamente en la mente del escritor (como en el surrealismo), sino en todo el medio circundante.

Entre los procedimientos para alcanzar esta magia están la exageración y la deformación grotesca. El mito y el realismo mágico son términos muy similares. Se podría decir que el mito es una presentación del realismo mágico. Sin duda alguna Asturias descubre ese misterio en la realidad indígena y la plasma con diferentes planos. Es a veces una naturaleza que crea y recrea el mundo natural. Su palabra elabora universos recónditos, llenos de laberintos que lo convierten en un escritor realista mágico por excelencia.

Estos elementos fueron aprovechados también por la generación surrealista latinoamericana: "...el encontrar en nosotros mismos no lo europeo, sino lo indígena y lo americano por ser una escuela freudiana en la que lo que actuaba no era la conciencia, sino el inconsciente" (Alvarez, 1970: 80). O sea que ello fue la llave que abrió la puerta para encontrar en nuestro continente el material de la creación y en nuestra literatura la universalidad; primero con el realismo mágico y luego con lo real maravilloso.

Carpentier a su vez le critica al surrealismo el querer tratar de alcanzar ese realismo mágico con la combinación extraña de los elementos por la mediatización innecesaria de la realidad para hacerla mágica, hasta llegar a crear códigos de lo fantástico. Además los surrealistas rechazaban la realidad circundante. Carpentier coincide con Asturias en que lo mágico se encuentra en nuestro continente, es parte de nuestra naturaleza y de nuestra combinación racial. Sólo que para Carpentier lo maravilloso está en nuestro medio, no hay necesidad de elaborarlo. Únicamente requiere la mente del artista para descubrirlo. Mientras que en el realismo mágico el escritor es quien mediatiza esa realidad y la torna en mágica. Así América despertó la mente de nuestros primeros visitantes con El Dorado y con leyendas prodigiosas como la Ciudad Encantada de los Césares. "Y es que, por la virginidad del paisaje, por la formación, por la ontología, por la presencia faústica del indio y del negro, por la revelación que constituyó su reciente descubrimiento, por los fecundos mestizajes que propició, América están muy lejos de haber agotado su caudal de mitología" (Carpentier, 1979: 11).

Para efectos del análisis textual se partirá de las definiciones artísticas concretas que ofrece Asturias al respecto.

## 5. El Mito

Los mitos provienen de la niñez de la humanidad. Los verdaderos mitos surgieron como la explicación de algunos procesos naturales, cuando estas explicaciones eran religiosas o mágicas más que científicas.

Sin embargo, hay cosas que la ciencia no puede dilucidar y siguen perteneciendo al plano mítico. Los mitos deben tener un elemento sagrado. Este se refiere a la creación primera o anterior de la humanidad. Sin embargo Kirk opina que se pueden encontrar mitos que carecen de este elemento religioso, por ejemplo la palabra escandinava Saga es la narración de una historia o leyenda con base histórica. El mito es una forma narrativa con estructura y clímax. Es una forma de hacer historias.

Los mitos son leyendas y las leyendas son una forma primaria de comunicación de las sociedades tradicionales. Desde un punto de vista antropológico, los mitos surgieron en la mente humana en un período en que el hombre se sentía minúsculo, y así intentaba humanizar todo. Fenómenos como las tormentas marinas, los huracanes y las erupciones volcánicas los aterrorizaban. Todos los mitos tratan de explicar algún fenómeno del mundo real. Pueden ser también alegorías y remembranzas de la era creativa de la humanidad y de alguna manera se encuentran relacionados con los ritos.

Todos los mitos son creaciones y ejemplos que nos remiten a un tiempo feliz y se convierten en una estructura de la realidad y en una forma de conducta humana. Los mitos por lo general descubren la buena conducta de un héroe y se convierten no sólo en un modelo regional, sino también en un modelo universal, porque de este depende como se conceptúe la realidad.

En el Siglo XIX el mito era opuesto a la realidad. En las sociedades primitivas revelaban toda la verdad. Siendo el mito real y sagrado, se convierte en ejemplo repetible para las generaciones siguientes. Los mitos se encuentran diluidos en la sociedad actual. En términos generales, la estructura de los mitos ha desaparecido, pero el hombre ha creado otros: la ciencia, las artes, la política. Sin embargo, los hombres continúan inventando a ese hombre y naturaleza como en "illo tempore". Todos los mitos apuntan a un renacimiento basado en el primer renacimiento de la vida, como una especie de terapia colectiva de la humanidad.

Las mejores teorías de la relación psicológica del mito han sido trabajadas por Sigmund Freud, Carl Jung y Levi-Strauss.

Freud, cuya mayor contribución sigue siendo el inconsciente y lo que de ahí se desprende, dice que los mitos son: "los sueños pensados de las gentes o sea que preservan las preocupaciones inconscientes de la infancia de la raza" (Kirk, 1977: 73). Los mitos desde un punto de vista freudiano son las formas de equilibrio de las descargas emocionales del individuo, aunque hay que hacer la excepción con aquellos que no cumplen esta función, como por ejemplo los mitos de la creación.

Carl Jung, seguidor de Freud, acepta los mitos en su relación con el inconsciente, pero en lugar de verlos como elementos de "la infancia de la raza", los ve como revelaciones de lo que él denomina el "inconsciente colectivo", propio de la mente del hombre con sus símbolos y claves. La importancia de estos arquetipos (se refiere el término al inconsciente o a su disposición de formarlo) se pone de relieve en su uso. Los sueños por ejemplo son el índice de un drama psicológico inconsciente que puede producir salud o enfermedad mental. También reflejan tendencias mentales de las sociedades. Son elementos fundamentales como factor de equilibrio en ella. Tienden a cambiar de generación en generación, pero no así su estructura, pues ella es producto de un contexto humano similar al actual. Los mitos también cumplen su función en un momento o situación de transformación o génesis de un nuevo estado de la humanidad.

"El hombre, aunque escapara a todo lo demás, seguirá siendo inexorablemente prisionero de sus intuiciones arquetípicas, creador en el momento en que llegó a tener conciencia de su situación en el cosmos" (Eliade, 1974: 222).

Por último, los mitos tratan de construir en su interior los planos que aparentemente en la realidad tangible están desconectados. Tratan de explicar el nacimiento del universo y del hombre con base en la estructura inicial, o sea de la androgenia humana y divina.

El término mito se entenderá en este trabajo como la labor que Asturias hace de metaforización de la realidad en un esfuerzo de reincorporar en esa literatura un contexto totalmente latinoamericano y coherente con sus raíces. Toda esta concepción artística le permite utilizar los diferentes géneros literarios, fundamentalmente el cuento y la leyenda, como elementos mayormente cargados del elemento ficción, como se comprobará en el análisis subsiguiente.

## 6. "Juan Girador"

### 6.1. Los materiales verbales

#### 6.1.1. El léxico: denotación y connotación

6.1.1.1. *El título.* Enmarca la historia de Juan Girador y de toda su descendencia: los giradores. Esta leyenda está basada en el baile del palo volador según la tradición del árbol y el mundo. Este ser vegetal según el Popol Vuh, salvó la vida de la princesa Ixcit. Por eso Ilam, continuador del hijo de la princesa Ixcit, no puede ser asesinado; porque él es parte del palo de la vida. Su hijo tiene la sangre del palo y es inmortal. La relación entre el árbol y el maíz se da a través de Mamá Grande, Ixumane, diosa de la tierra, primera plantadora del maíz, quien cuidó la milpa mientras sus nietos bajaron al Xibalbá. Su nombre en quiché es guardiana de los árboles, como apunta Nahum Megged. La ceremonia consistía en lo siguiente: "Buscaban en los bosques un árbol altísimo... y después de haberle quitado las ramas y la corteza, lo llevaban a la ciudad y lo fijaban en medio de una gran plaza. En la extremidad superior metían un gran cilindro de madera... De esta pieza pendían cuatro cuerdas fuertes, que servían para sostener un bastidor cuadrado, también de madera. En el intervalo entre el cilindro y el bastidor, ataban otras cuatro cuerdas, y le daban tantas vueltas alrededor del árbol, cuantas debían dar los voladores. Los cuatro principales voladores, vestidos de águilas o de otra clase de pájaros... se subían... y después de haber bailado un poco... se ataban con la extremidad de la cuerda enfiladas en un bastidor, arrojándose con ímpetu, empezaban su vuelo con las alas extendidas... Mientras más se alargaban, mayores eran los círculos que ellos describían" (Merrell, 1975: 21, 22). Tal es la descripción de la ceremonia del palo volador que hasta hoy día se practica en Guatemala y que se describe en la etapa final de la leyenda Juan Girador.

#### 6.1.1.2. El léxico:

a. EL REFERIDO	b. EL REFERENTE
Girasoles	Que tienen la cualidad de girar
Noche de luceros	Noche brillante y mágica

Telaraña de calles	Una ciudad llena de calles y muy habitada
Espejo de un lago	Lago que de tan brillante y manso parece un espejo que refleja todo lo que está cerca
Baño de sangre de los cafetales	Cafetales llenos de su fruto maduro

6.1.1.3. *El realismo mágico y la materia verbal empleada.* El realismo mágico se refleja verbalmente en la expresión de una dualidad constante a través del texto. Por ejemplo Juan Girador es humano y es girador: "Y todo, lo vivo y lo muerto, empezó a crecer en torno a Juan Girador. Xiu tornóse en una mujer montaña, lejana azulosa" (Asturias, 1985: 63). Lo cierto es que toda esta metamorfosis es producto de un realismo mágico que se alcanza en este párrafo gracias a la metáfora y a la hipérbole. Estas trasposiciones súbitas en el nivel narrativo obligan al lector a circular dentro de esa realidad, sueño que es muy semejante a la realidad del indígena. Así cuando se refiere al: "padre de los giradores" hay una clara referencia a la ambivalencia de lo genérico. "... Y marchóse llevando como escapulario sobre el pecho, envuelto en sedas de colores, el ombligo de girador del muerto" (Asturias, 1985: 63).

#### 6.1.2. La organización sonora

6.1.2.1. *La prosa modernista: Estructura sonora musical de la frase y del párrafo.* La leyenda y la poesía como géneros son muy cercanos. Cuando la leyenda se empezó a escribir se hacía en verso. Parece que Asturias obedeciendo a esa característica poética de la leyenda creó el párrafo inicial, reflejo de una imagen circular (similar al mito de base) y de una naturaleza, con ritmo, color y juego semántico: "Barrancos cubiertos de flores./ Barrancos llenos de pájaros./ Barrancos ahogados en lagos./ Barrancos y no sólo flores./ Pinos centenarios./ Y no sólo pájaros./ Pinos centenarios altísimos./ Y no sólo lagos./ Pinos y pinos y pinos". (Asturias, 1985: 63).

6.1.2.2. *La sintaxis y la construcción barroca de la frase.* Los rasgos del barroco en esta leyenda se pueden encontrar en los siguientes elementos:

*La sustitución:* "Su clima de fuego esponjoso" (Asturias, 1985: 67), revela la sustitución del término esponjoso, el medio asfijante en que vive Xiu. "Entre tus brazos amasa chispas de agua quemantes" (Asturias, 1985: 67). Se dan dos sustituciones una que se refiere al carácter amoroso del abrazo de Juan Girador y en la otra lo que este abrazo provoca en la mujer amada.

*La proliferación.* "Noticia de sus prodigios de envolvedor de perfume, canto y agua azul, llegó a oídos de una mujer todo poderosa y estéril, la cruel y famosa Chitutul" (Asturias, 1985: 65). Mediante la obliteración en los primeros significantes se describe el embrujo que puede hacer Juan Girador. En los segundos significantes se perfila la figura de la mujer con quien el Girador tendrá un hijo.

*Condensación.* "...luego oí gorjear pájaros de gargantas de oro" (Asturias, 1985: 65). Mediante la condensación de los términos gargantas de oro surge la calidad de la melodía de estos pájaros y genera el tercer término que resume en su semántica a los dos primeros. "Por tus dientes de afilado maíz". La unión de los significantes maíz y dientes hacen surgir semánticamente la textura, el color y la forma de los dientes del Girador.

#### 6.1.3. El proceso metafórico

El aspecto metafórico de los materiales empleados: problema del realismo mágico. El mito del Volador está relacionado con el concepto de la fecundación en la cosmología indígena, en que el cielo es equivalente a una deidad masculina, similar al fuego, y la tierra es una deidad femenina, similar al agua. En este sentido afirma Floyd Merrell (4) que pareciera que el mito es la expresión oral de lo que representa el rito y que en la leyenda existe un deseo de amalgamar el rito y el mito. También es semejante a un mito en sus características binarias: Giraluz y Girasombra; el esqueleto, Girador-Murciélagos; Xiu y la Corcovada. Giraluz y Girasombra además representan la base de cualquier creencia mitológica o sea la creación de las dualidades eternas. A nivel de la leyenda esta dualidad se equilibra y se soluciona con la aparición de Hijo de Muerto según Merrell. Este problema del binarismo es trabajado por Levi-Strauss pero proviene de Jacobson con flexibilizaciones al modo de Chomsky. Además, podría representar, a un nivel semántico profundo, nuestra cultura subyacente: india-española. La doble realidad se extiende hasta

los hijos de Xiu: Giraluz y Girasombra en esa ambivalencia semántica. O sea que por un lado representan dos identidades diferentes que se contraponen, pero por otro lado son también la percepción de otra realidad indivisible en donde Giraluz es el único verdadero y el otro es sólo su imagen. 4\*\*\*\* Este tratamiento de una doble realidad es característica de la temática indígena en Asturias. El envoltorio, elemento ya explicado en el capítulo anterior es muy importante porque además de ser símbolo de la buena suerte, es también el medio de procreación: "dueña del envoltorio de los girasoles, padre e hijo, del envoltorio de las tres vueltas, de envoltorio de los envoltores de colmenas y entrelazamientos, lo colocará sobre su ombligo, bajo su ombligo, entre sus piernas" (Asturias, 1985: 62).

6.1.3.1. *El proceso metafórico introducido por el narrador, de acuerdo con los procedimientos o visiones del realismo mágico.* El narrador pone un énfasis fundamental en presentar el medio en términos de realidad indígena: "--Vengo --se decía-- cargado del sueño girador del giramundos, giranubes, giracielos, y su peso me acompañará siempre" (Asturias, 1985: 63). "...Juan Girador, se vale de la magia de las tres vueltas, envoltorio de perfume, canto y agua azul y del ombligo de su padre que lleva sobre el pecho, como un girasol" (Asturias, 1985: 65).

Los antecedentes mágicos de todo héroe de leyenda se dan en la introducción del texto: "... heredó, en él, la magia de los envoltorios y los girasoles" (Asturias, 1959: 63). Desde el inicio se maneja el fenómeno en términos de dos realidades realismo-mágico. La descripción de los amores entre Xiu y Juan Girador se hace de forma similar, de ahí la ambivalencia de lo descrito: Xiu quien es mujer de pronto: "...tornóse en una mujer-montaña, lejana, azulosa" (Asturias, 1985: 68). La fecundación de Xiu se da también dentro de esta realidad alterada por el narrador: "...lo colocará sobre su ombligo, bajo su ombligo, entre sus piernas" (Asturias, 1985: 68).

6.1.3.2. *Conclusión sobre los aspectos tratados hasta aquí.* La leyenda parte de una tradición popular del baile del palo volador que refleja el mito del árbol y el mundo. El material de base está ya mediatizado por la significación indígena del mismo. El realismo mágico como concepción estética aparece en el nivel connotativo del vocabulario y la prosa modernista; sirve además para realzar el carácter poético de la leyenda. La sintaxis barroca de la frase refuerza este nivel elaborado del texto.

El narrador describe la realidad mediante el realismo mágico. La conceptualización del héroe principal, el Girador también es dual. El realismo mágico y la leyenda como forma de creación se acoplan perfectamente en la estructuración del héroe y la historia.

#### 6.1.4. La estructura del texto

6.1.4.1. *La fábula y sus sentidos.* La fábula. Juan Girador entierra a su padre que también era girador. De su ombligo hizo un escapulario y se marchó. Juan era capaz de hacer maravillas, sobre todo para ayudar a los pobres. A oídos de Chitutul, cuyo verdadero nombre era Xiu, llegó la noticia de las magias que hacía Juan. Ella lo invita a venir y el no acepta entrar en la ciudad sino hasta darle tres vueltas. Chitutul esperaba engendrar un hijo de Juan pero no lo logra. Entonces toda la naturaleza que viajaba en círculo desde que Juan le había dado tres vueltas, empezó a crecer hasta cubrir todo y lo cubrió a él también. El mago hizo otro envoltorio de Juan y de los restos del padre. Se lo dió a Xiu quien convertida en montaña engendró dos hijos, Giraluz y Girasombra. La madre les entrega a ellos el envoltorio de sus antepasados y ellos van en busca del esqueleto de su padre. Lo encuentran y junto a él una mujer vieja y jorobada engendra, mediante la magia, al hermano Girador muerto. Los tres suben a un árbol a practicar el arte de los giradores. Xiu llega al lugar de los hechos y allí observa como todos los giradores incluyendo el esqueleto, suben al árbol, cada uno colocado en un punto cardinal. Xiu y la Corcovada se convierten en montañas que ven el vuelo; y los giradores que quedaron en el cielo para poder hacer girar los astros.

6.1.4.2. *La fábula y la visión indígena del mundo realismo mágico.* La fábula representa una visión indígena del mundo en la concepción de dos realidades que la sustentan: una realidad natural y otra sobrenatural. Los personajes parten de esta conducta dual, como por ejemplo Xiu, que es montaña y es mujer, la Corcovada, que es anciana y es una joven hermosa a la vez, el esqueleto que está inerte y tiene vida. Esta ambivalencia de la realidad atraviesa todo el sentido del texto donde la magia y los milagros ocurren naturalmente como en la primera parte de la leyenda.

6.1.4.2.1. *La fábula como imagen: lo mítico.* La fábula se basa en el mito del Palo Volador en donde se refuerza la creencia indígena de que el cielo es equivalente a una deidad masculina y la



tierra a la femenina. Es el mito de la fecundación. La fábula, sin embargo, hace referencia a otro tipo de mitos tal como la concepción no natural en la vieja Corcovada y en la misma Xiu. La concepción dual proviene también de la tradición indígena, la presencia de una anciana que ríe recuerda la tradición popolvúhica de Hunahpú y Xbalanque (que luego serían la luna y el sol). Ellos eran maltratados por sus hermanos Hun Batz y Hun Chouén. La abuela se rió de ellos y éstos avergonzados huyeron y no volvieron nunca más. Se enfatiza en la fábula el número cuatro: en los colores y en los puntos geográficos. Este numeral era fundamental en la cultura maya. Representa el CAN, o sea, el todo: lo cósmico, circular, sabiduría, religión, enseñar, aprender, jefatura, rey, presente, pasado.

6.1.4.3. *Los personajes y sus valores y sentidos.* Los personajes de esta leyenda se pueden caracterizar de la siguiente manera.

*Juan Girador.* Es descendiente de los giradores, hombre y esqueleto, puede girar y hacer girar todo. Tiene la magia del envoltorio, no conoce mujer y hace buenas obras.

*Xiu.* Se llama también Chitutul o Mujer-montaña, poderosa, cruel, estéril y famosa. Engendró los giradores por medio del envoltorio.

*Giraluz y Girasombra.* Son hijos de Juan Girador. Son giradores también.

*Girador muerto.* Fue engendrado gracias a los huesos de su padre.

*La Corcovada.* Es una vieja jorobada-joven hermosa. Compañera del esqueleto de Juan Girador.

6.1.4.3.1. *Conclusiones en este nivel: valores simbólicos y míticos.* Giraluz y Girasombra son los hijos que nacen mediante un proceso sobrenatural y son los hijos legítimos. Así se denuncia en la especie de oración-conjuro: "--¡Xiu! --decían saludándola--, dueña del envoltorio de las tres vueltas, del envoltorio de los envolvedores de colmenas y entrelazamientos, lo colocará sobre su ombligo, bajo su ombligo, entre sus piernas --montañas (Asturias, 1985: 76).

El hijo de muerto por el contrario nace de un proceso natural y es el ilegítimo de la leyenda: "tendremos un hermano más. Tú de carne y hueso, yo, tu mellizo, tu sombra, y éste que el esqueleto de nuestro padre engendró con fulgor de estrella y que la vieja esa lleva en la joroba" (Asturias, 1985: 71). Sin embargo, los hijos legítimos parecieran notar esa diferencia porque tratan al hermano con desconfianza. El hermano es el elemento clave porque es el que le enseña a Giraluz y Girasombra el

arte de volar; en este sentido es el elemento fundamental en la resolución del asunto: "--les decía Girador Muerto, ingrátido y por lo mismo el más girador de los giradores" (Asturias, 1985: 72). Pareciera que Girador Muerto de alguna manera supera a sus hermanos por su origen natural.

## 6.2. La composición: El todo y las partes

### 6.2.1. *La introducción:* Primer párrafo

6.2.2. *El desarrollo y sus componentes:* Segundo párrafo hasta donde se inicia el viaje de todos los giradores. El clímax abarca el viaje en el palo volador. El encanto de este momento, o sea cuando los girasoles giran, se percibe por las frases exclamativas que lanzan la Corcovada y Xiu y en el uso de la jitanjáfora como refuerzo del nivel poético del texto: "--giran... giran... y no sólo giran, sino los mellizos se transforman en pájaros, mariposas, colibríes, gerinos o girasoles de agua... giran... giran" (Asturias, 1985: 73).

6.2.3. *El final* Es el último párrafo. La solución de la leyenda se da también en estas entremezcladas realidades: "Xiu y la Corcovada siguen con sus cabezas de montañas inmóviles, vueltas hacia lo alto, el vuelo de las que desde entonces no volvieron a tierra y se ocupan de hacer giros los astros" (Asturias, 1982: 73). El texto se cierra dentro del plano de lo imaginativo o mágico o sea los girasoles como generadores del movimiento circular de los astros.

### 6.2.4. El narrador

6.2.4.1. *Tipo de narrador.* El narrador es omnisciente tradicional, en tercera persona gramatical.

6.2.4.2. *Actitud del narrador ante lo narrado.* El narrador guarda un punto de vista cercano a la materia verbal narrada en el inicio y desarrollo de la leyenda, o sea posibilita una concepción mítica del medio. Al finalizar el texto su punto de referencia se acerca y hace entonces resaltar una realidad mediatizada por éste, lo que convierte al texto en leyenda.

6.2.4.3. *Conclusiones a este nivel.* La estructura general de la leyenda manifiesta en todas sus partes un predominio de la realidad mágica que el narrador enfatiza en su carácter de omnisciente. La elaboración del final con un punto de vista de identificación con lo narrado reafirman el carácter de leyenda de este texto.

6.2.4.4. *Conclusiones orientadas a la comprobación de la hipótesis.* Este texto se convierte en leyenda porque el elemento mágico es prototípico de su héroe fundamental y por el sentido de la trama en que Asturias trabaja con su temática indígena, o sea usa elementos procedentes del ciclo "sacrificio-muerte-renacimiento", características de las tradiciones prehispánicas, griegas, egipcias y otras. O sea, que hace uso de tradiciones provenientes de una concepción mítica de la realidad, y dicho ciclo se convierte en constante. El paisaje se usa como un elemento de poetización de la realidad y lo usa el narrador cuando trata con elementos indígenas. Hay un predominio de la realidad mágica que atraviesa todos los estratos de la leyenda. De ahí el alto nivel connotativo de las palabras, de las frases y del discurso. Esto se acentúa con el uso de una prosa barroca y se eleva al plano literario con las técnicas modernistas del colorido, ritmo y adjetivación.

#### NOTAS

- (1) Asturias conoció su trasfondo indígena desde su más tierna infancia cuando su nana, la india Lola Reyes, le contaba historias para entretenerlo. Pero el contacto definitivo lo tuvo en Francia cuando se matricula en La Sorbona en los cursos que impartía Georges Rynaud sobre "Mitos y religiones en Mesoamérica". A la vez asiste al Colegio de Francia y bajo la tutela del profesor Capitain recibe conferencias sobre América Central y los mayas. Luego bajo la dirección de Rynaud traduce al castellano, junto con J.M. González de Mendoza (mexicano), el Popol Vuh y Los Anales de Xahil. Todos estos elementos van conformándose en la mente del autor para luego desembocar en lo que se llamaría realismo-mágico. Asturias curiosamente en sus dos colecciones de Leyendas mantiene una concepción indígena de la realidad en donde el tiempo-espacio-hombre son conceptualizados de esta manera.
- (2) Según Sarduy la artificialización se puede llevar a cabo mediante la sustitución, la proliferación y la condensación. El artificio: consiste en el adorno excesivo en la frase que se puede llevar a cabo mediante la sustitución; o sea, que el contexto posibilita la utilización de un significante no pertinente sino sustituto. "El aire tropical deshoja la felicidad indefinible de los besos de amor" (Asturias, 1981: 15). Aquí se sustituye "la felicidad indefinible de los besos de amor" por la vegetación, porque en este párrafo se está tratando de describir la acción que ejerce el medio físico en el espíritu del individuo, y cómo esta naturaleza está predispuesta en sí a lo sensual. También se caracteriza por el erotismo, elemento barroco en la irrupción del sentido "El aire tropical deshoja la felicidad indefinible de los besos de amor. Bálsamos que desmayan. Bocas húmedas, anchas y calientes. Aguas tibias donde duermen los lagartos sobre las hembras vírgenes. El trópico es el sexo de la tierra" (Asturias, 1981: 15). "Por las pestañas de las vírgenes pasan vuelos de agonía" (Asturias, 1981: 16).

Los vuelos de agonía sustituyen a las lágrimas que derraman las vírgenes dedicadas a las deidades en sacrificio. Con esta sustitución se hace más palpable el temor que sufrían estas jóvenes ante su sacrificio, que era indiferente y desdeñado por los dioses.

*La proliferación:* Consiste en hacer recaer el significante de un significado en una cadena de significantes, que en su progresión metonímica, terminan circunscribiendo el ausente. Es como una lectura radial. "En la ciudad de Palenque, sobre el cielo juvenil, se recortan las terrazas bañadas por el sol, simétricas, sólidas y simples, y sobre los bajorrelieves de los muros, poco cincelados a pesar de su talladura los delinear sus figuras ingenuas" (Asturias, 1981: 15). En esta descripción, el significante que no aparece, o sea, el obliterado, son las pirámides, que son sustituidas por una cadena de significantes en su respectivo contexto: terrazas bañadas por el sol, simétricas, sólidas y simples, los bajorrelieves de los muros, poco cincelados, pero poseen talladuras. "El Rey pasea sus venados de piel de plata por los jardines de Palacio. Adorna el real hombro la enojada pluma del nahual. Lleva en el pecho conchas de embrujar, tejidos sobre hilos de oro. Guardan sus antebrazos brazaletes de caña tan pulida que puede competir con el marfil más fino. Y en la frente lleva suelta, insigne pluma de garza" (Asturias, 1981: 15). En este caso el significante obliterado es el atuendo del Rey el cual es descrito con elementos naturales que el medio le provee.

*La condensación:* Es otra forma del artificio y es el surgimiento de un tercer término gracias a la relación síntesis, choque o condensación de dos elementos de la cadena. "Los árboles de madre-cacao" (Asturias, 1981: 15). Ambos significantes, por medio de su acumulación, generan el tercer significante que surge de la unión de ambos, o sea, de la importancia de este producto en la cultura indígena. "Nanas e iluminados" y "Sombras pérdidas y fantasmas con los ojos vacíos" (Asturias, 1981: 16), revelan el carácter semirreal de la ciudad de Tikal. La forma más usada de la artificialización en este relato es la sustitución, lo que hace que este texto sea tan plurisignificativo.

- (3) Texto citado por Alexis Márquez Rodríguez en *El barroco y lo real maravilloso*. En la obra de Alejo Carpentier, páginas 38 y 39 dice: "He distinguido (...) entre narraciones sobrenaturales y extrañas. En las primeras, el narrador permite que en la acción que narra irrumpa de pronto un prodigio. Se recocija renunciando a los principios de la lógica y simulando milagros que trastornan las leyes de la naturaleza. Gracias a su libertad imaginativa lo imposible en el orden físico se hace posible en el fantástico. No hay más explicación que la de un capricho. Ese narrador, finge como explicación de lo inexplicable, la intervención de agentes misteriosos. A veces lo sobrenatural aparece no personificado en agentes sino en un vuelo cósmico que, sin que nadie sepa cómo obliga a los hombres a posturas grotescas. En las narraciones sobrenaturales el mundo queda patas arriba. Por lo contrario, en las narraciones extrañas el narrador, en vez de presentar la magia como si fuera real, presenta la realidad como si fuera mágica. Personajes, cosas, acontecimientos son reconocibles y razonables, pero como el narrador se propone provocar sentimientos de extrañeza desconoce lo que ve y se abstiene de declaraciones racionales. Antes lo vimos escamotear o alterar objetos. La realidad. La realidad se desvanecía en

los meandros del fantasear. La magia era como una violenta fuga de la Nada. Ahora vemos el narrador en el extremo opuesto. El realismo mágico echa raíces en el Ser pero lo hace describiéndolo como problemático. Las cosas existen, si, y qué placer nos da el verlas emerger del fluir de la fantasía, pero ahora penetramos en ellas y en sus fondos volvemos a tocar el enigma. Entre la disolución de la realidad (magia) y la copia de la realidad (realismo) el realismo mágico se asombra como si asistiera al espectáculo de una nueva Creación. Visto con ojos nuevos a la luz de una nueva mañana, el mundo es, si no maravilloso, al menos perturbador. En esta clase de narraciones los sucesos, siendo reales, producen la ilusión de irrealidad. La estrategia del escritor consiste en sugerir un clima sobrenatural sin apartarse de la naturaleza y su táctica es deformar la realidad en el magín de personajes neuróticos".

(4) Cfr. Floyd Merell.

### BIBLIOGRAFIA

- Aldrich, Virgil. *Filosofía del Arte*. México, D.F.: Editorial Hispano Americana, 1966.
- Alvarez López, Luis. *Conversaciones con Miguel Angel Asturias*. San José: Educa, 1970.
- Asturias, Miguel Angel: *El espejo de Lida Sal*. España: Editorial Siglo Veintiuno. 1985.
- \_\_\_\_\_. *Leyendas de Guatemala*. Novena edición. Buenos Aires: Editorial Losada, S.A. Aires, 1981.
- Baquero Goyanes, Mariano. *El Cuento Español*. Madrid: Editorial Iselam, 1943.
- Carpentier, Alejo. *Tientos y Diferencias*. Tercera edición. Montevideo: 1967.
- Díaz Rozzotto, Jaime. "El Popol-Vuh: Fuente Estética del Realismo Mágico de Miguel Angel Asturias". *Cuadernos Americanos*. Año XXXIV. Vol. CCI. 1975. p. 85-92.
- Eliade, Mircea. *Myths, Dreams and Mysteries*. Quinta impresión. Londres: Collins Clear Type press, 1976.
- Escoto, J y G. *Los Mayas*. San José: Editorial Educa, 1979.
- González, Jézer. "Teoría y práctica del cuento en Hispanoamérica: El caso de Horacio Quiroga". En *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica*. Vol. XI, No. 1, 1985. p. 5-14.
- Gullon, German. *Teoría de la novela*. Madrid. Ediciones Taurus S.A., 1964.
- Hernández Moreno, Cesar et al. *América Latina en su literatura*. Octava edición. México D. F.: Siglo Veintiuno, 1982.
- Jolles, André: *Las formas simples*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1972.
- Kirk, G.S. *The Nature of Greek Myths*. Ayklesburg, Bucks, Gran Bretaña: Hasell Watson and Viney, Ltda., 1977.
- Krickeberg, Walter. *Mitos y Leyendas de los Aztecas, Incas, Mayas y Muisecas*. México D. F.: Editorial Fondo de Cultura Económica, 1975.
- León Portilla, Miguel. *Tiempo y realidad en el pensamiento maya*. México D. F.: UNAM, 1968.
- \_\_\_\_\_. *Los antiguos mexicanos a través de sus crónicas y cantares*. México: Fondo de Cultura Económica, 1960.
- Levi Strauss, Claude. *Antropologie structurale*. París: Librairie Plon, 1958.
- Márquez Rodríguez, Alexis. *El barroco y lo real maravilloso en la obra de Alejo Carpentier*. Segunda edición. México, D. F.: Siglo Veintiuno, 1984.
- Martínez Paredez, Domingo. *El Popol-Vuh tiene razón*. México, D. F.: Editorial Orión, 1958.
- Megged, Nahum. "Artificio y Naturaleza en las Obras de Miguel Angel Asturias". En *Hispania*. Vol 59. No. 2. 1976. p. 319 - 328.
- Merell Floyd. "La estructura de Juan Girador de Miguel Asturias". En *Hispanoamérica*. Año III. No. 9. 1975 p. 21 - 33.
- Morley, Silvanus G. *La Civilización Maya*. Quinta reimpresión. México, D. F.: Editorial Fondo de Cultura Económica, 1975.

- Ortiz, María Salvadora. *Conception de l'identité latinoamericaine chez Alejo Carpentier: une lecture de Le Recours de la Methode*. Tesis de grado, La Soborna, 1985.
- Thompson, J. Eric. *Historia y religión de los mayas*. Segunda edición. México, D.F. Editorial Siglo Veintiuno, 1977.
- Verdugo, Iber H.: *El carácter de la Literatura Hispanoamericana y la Novelística de Miguel Angel Asturias*. Guatemala: Editorial Universitaria, 1985.
- Von Hagen, Víctor W. *Los mayas*. Cuarta edición. México, D.F.: Editorial Joaquín Mortiz, 1972.