Revelación y condena del ojo en *Hombre de maíz* de Miguel Ángel Asturias

*Maria Rita Consolaro**

1. Introducción

En *Hombres de maíz* (1949), Miguel Ángel Asturias vierte con maestría y sensibilidad sus conocimientos del mundo indígena junto con una liricidad que pertenece tanto a él como a la expresión nativa: la universalidad de la novela se da en dicha funcionalidad activa que brota de las herramientas literarias (Martin 1992b: 509) e, incluso, en las visiones que sugieren una experiencia estética abierta a todo lector y una penetración más específica del contexto guatemalteco (Jossa 2003: 64; Yepes-Boscán 1992: 680).

Integrando las peculiaridades del idioma maya (ver Bellini 1966: 63-64; Jossa 2003) con su inspiración subjetiva, Asturias alcanza una escritura novedosa y compleja que se patenta como un acto de libertad (Bellini 1966: 10-11). Respecto al propósito de este estudio, basado sobre la presencia y el valor del ojo a lo largo de la novela, agregamos que las significaciones que la mirada adquiere en el individuo se fundamentan justamente en el problema de su libertad (Simone – Felici 1973: 13). Además, el lenguaje de la obra explícita el contraste entre el *logos* occidental y la esencia de las sociedades más ancestrales (Martin 1992b: 537), definiendo este encuentro como un verdadero conflicto entre visiones (Guardini 1999: 37-40).

* Università degli Studi Roma Tre.

En el mundo novelesco, el ojo da cuenta de las dinámicas que se relacionan mutuamente en el organismo asturiano, movilizándose como un elemento de significación simbólica y concreta al construir un mundo de "yeux multiples, indifférents, bienfaisants ou malfaisants, ceux des autres êtres vivants, humains ou animaux, ceux des formes en apparence inanimées de la nature et de nos créations artificielles, ceux des êtres surnaturels, des forces occultes, invisibles pour nous" (Deonna 1965: 2-3).

Lo que buscamos evidenciar es la totalidad de *Hombres de maíz* por medio de la focalización sobre un solo elemento. Este realiza la unidad de un ser que ve y que, a su vez, es parte de lo visto y que por esto integra el mundo: "Le visible ne peut ainsi me remplir et m'occuper que parce que, moi qui le vois, je ne le vois pas du fond du néant, mais du milieu de lui-même, moi le voyant, je suis aussi visible [...]" (Merleau-Ponty 1979: 152-153). A través de la vista, el sujeto percibe su alrededor y participa en su existencia y latido: "L'espace, le temps des choses, ce sont des lambeaux de lui-même, de sa spatialisation, de sa temporalisation, […] une pulpe spatiale et temporelle où les individus se forment par différenciation" (Merleau-Ponty 1979: 153). Su propio ojo es una "pulpa" que amplifica y retrae los impulsos de los personajes y los fenómenos relatados.

2. La traición y la venganza

La presencia de una línea de acción conectada con la percepción visual es detectable ya a partir de las primeras líneas de *Hombres de maíz*:

> –El Gaspar Ilóm deja que a la tierra de Ilóm le roben el sueño de los ojos.
> –El Gaspar Ilóm deja que a la tierra de Ilóm le boten los párpados con hacha...
> –El Gaspar Ilóm deja que a la tierra de Ilóm le chamusquen la ramazón de las pestañas con las quemas que ponen la luna color de hormiga vieja... (Asturias 1992: 5).

La tierra de Ilóm aparece como un cuerpo violado en sus ojos, imagen que entrega el sufrimiento profundo de la naturaleza, proyectado en el texto gracias al empleo de una gradación ascendente. Si en la primera proposición la tierra es obligada a despertar, despojada de su descanso, en seguida, los ojos, forzadamente abiertos, son despiadadamente torturados, heridos, quemados por la práctica de las *rozas*[1].

Un doble significado de quebranto se desarrolla en el fragmento y en su destacar los ojos de la región de Ilóm: por un lado, la tierra tiene que ver, cruelmente privada de sus únicas defensas, es decir los párpados y las pestañas[2], la destrucción que sus propios hijos le están provocando; por otro lado, son los mismos ojos los que aguantan la traición y la violencia de los maiceros. Ver y sufrir, conocer y morir: revelación que, al mismo tiempo, condena la tierra a su pesar.

Mientras que los ojos naturales se encuentran dramáticamente abiertos, el cacique Gaspar Ilóm está durmiendo[3]. En su sueño, Gaspar ve lo que la naturaleza está mirando y padeciendo, y es justamente en el momento en que él despierta cuando toma la decisión de vengarla. Es así que oscuridad y luz se alternan: si la luz de la visión de la tierra representa su muerte, al mismo tiempo, la oscuridad en que se encuentra el cacique también es dañina, puesto que no le permite entender lo que está aconteciendo. Al revés, la misión del Gaspar es devolverle el sueño y la protección a la naturaleza: "La tierra cae soñando de las estrellas, pero despierta en las que fueron montañas, hoy cerros pelados de Ilóm [...]. Tierra desnuda, tierra despierta, tierra maicera con sueño [...]" (Asturias 1992: 5-6).

Rápidamente, se introduce la necesidad de la venganza, el deseo de acabar con la insensatez de los trabajadores del maíz. Como si dentro

---

[1] En la opinión de Jossa, "[g]li occhi chiusi, il riposo della terra, corrispondono ad un ordine naturale, mentre la veglia è la rottura dell'armonia originaria" (2003: 219).

[2] Compárese la lectura de Jossa: "La terra soffre perché non può riposare, [...] inaridisce perché i *maiceros* con l'ascia stanno abbattendo gli alberi (párpados) e con il fuoco stanno distruggendo la vegetazione (pestañas)" (2003: 219).

[3] Ver Torres: "La lucha aparentemente perdida por el Gaspar Ilóm ha sido descrita en la emisión de su inconsciente como la pérdida de una visión. Y el deseo no realizado es el de no tener ya más aquella visión del Libro del Consejo [...]" (1987: 910).

del texto se produjera una mirada intercambiada, a partir del flujo onírico del Gaspar y del grito adolorido de la tierra, la atención se desplaza hacia los ojos de sus enemigos:

> [...] el que debía trozar los párpados a los que hachan los árboles, quemar las pestañas a los que chamuscan el monte y enfriar el cuerpo a los que atajan el agua de los ríos que corriendo duerme y no ve nada pero atajada en las pozas abre los ojos y lo ve todo con mirada honda... (Asturias 1992: 5).

Finalmente, los ojos también participan en la venganza, tanto en calidad de armas, como de víctimas. Tras el envenenamiento del Gaspar Ilóm y la matanza de su comunidad por parte de los soldados, las fuerzas sobrenaturales buscan nuevos ojos que, mirando implacablemente, destruyan a los traidores. La primera realización de la justicia acontece en contra de Tomás Machojón, quien no logra ver las apariciones, durante las quemas, del espíritu de su hijo desaparecido: "–¿Lo vidieron?, les pregunto yo todas las mañanas. Y me contestan que sí. El único que no lo ve soy yo. Es puro castigo" (Asturias 1992: 35). Cuando Tomás descubre haber sido engañado, decide procurar él mismo un incendio, para transformarse, de manera desesperada, en el joven Machojón de las rozas.

El fuego prendido por Tomás acaba poderosamente con todo lo que encuentra en su camino, devorando y destruyendo vegetación, animales y seres humanos. Asturias describe el increíble desarrollo de una chispa ocular[4] que, en muy poco tiempo, acrecienta su rabia y su hambre sin poder detenerse:

> [...] bestia redonda que no tenía más que cara, sin cuello, la cara pegada a la tierra, rodando; bestia de cara de piel de ojo irritado entre las pobladas cejas y las pobladas barbas del humo. [...] incendio que extendía su piel de ojo pavoroso, piel sin tacto, piel que consume lo palpable al sólo verlo [...]. Por las manotadas de las llamas felpudas, doradas al rojo, pasaban los jaguares vestidos de ojos. El incendio se enjagua con jaguares vestidos de ojos.

[4] "chispas [...] volaban a prenderse como ojitos de perdiz" (Asturias 1992: 41); "insignificancia de la que saltó, no más grande que el ojo de un maíz" (Asturias 1992: 42).

[...]
El bagazo seco del incendio que seguía rodando con su cara de ojo inflamado a la velocidad del viento [...] (Asturias 1992: 43 y 45).

Un ojo enrojecido, furioso, terrible, va desparramándose por todas partes; ojo que, significativamente, no destruye tocando, sino con su puro mirar: "Le regard est un contact à distance. […] On jette le regard sur quelque chose, comme s'il avait une consistance; il est lourd, pesant. *Il est un feu qui brille, étincelle, et brûle comme une flamme*" (Deonna 1965: 144-145, cursiva nuestra). Además, el incendio es muchos ojos: ojos de la piel de los jaguares[5] que, gracias a su multiplicidad, intensifican su poder simbólico a través del mismo mecanismo implicado en la reducción a un solo ojo exageradamente agrandado (Deonna 1965: 108 ss.).

La última venganza es de manera todavía más evidente un castigo de los ojos. El coronel Chalo Godoy y su tropa se encuentran en El Tembladero y fallecen a causa de un misterioso incendio. Sin embargo, Benito Ramos, quien tiene un pacto con el Diablo y "ojos negros color de carbón [...] con sus ojos de carbón veía de noche" (Asturias 1992: 87), ve lo que realmente les va a pasar. En primer lugar, los soldados son rodeados por tres círculos: "El primero, contando de adentro afuera, de abajo para arriba, está formado por ojos de búhos. Miles y miles de ojos de búhos, fijos, congelados, redondos. [...]. Los ojos de cerco de los búhos miran al coronel fijamente, clavándolo, hasta donde alcanzan en número [...]" (Asturias 1992: 89)[6].

Dichos ojos, que alumbran la noche y el destino de la tropa, desprenden un fuego frío que obliga a los soldados a destruirse con sus propias manos: "Unos a otros se verán salir de lado y lado chorros de sangre, sin atender mucho a tal visión, porque estarán arrancándose los párpados, también cristalizados, quedándose con los ojos desnudos, abiertos, quemados por el fuego de búho dorado"

[5] Véanse Deonna (1965: 8), donde se mencionan los ocelos de los animales, y Jossa (2003: 266) con su explicación del jaguar en la cosmogonía maya.

[6] "La lumière du Ciel et de ses dieux est donc étroitement associée à la notion de justice. Comme ils voient et surveillent tout, que l'œil est leur symbole, celui-ci est plus particulièrement l'œil de cette justice divine [...]" (Deonna 1965: 280).

(Asturias 1992: 90). Los ojos de los búhos hacen que los hombres se saquen los párpados (ojo que castiga al ojo), dejándolos con las pupilas solas, abandonadas y quemadas, al igual que las de la tierra de Ilóm; llevando a cabo, de esta manera, un recorrido cíclico y fatal.

3. Ver y no ver

La tierra de Ilóm y su río, el Gaspar Ilóm, los Machojones, el coronel y sus soldados, todos manifiestan, además del eje de justicia y castigo, los movimientos de abrir y cerrar los ojos, de poder ver, de ser obligados a hacerlo, de ser privados de la vista. Dicho proceso está particularmente presente en episodios relativos a otros personajes, donde es posible captar, de modo aún más patente, la ambigüedad de la alternancia.

Goyo Yic encarna la temática de la ceguera dentro de la obra. El hecho desencadenante del capítulo sobre Goyo Yic es la huida de su mujer María Tecún junto con sus hijos. Es ahí que el hombre, invidente, decide ir a sanarse los ojos donde el herbolario Chigüichón Culebro. Sin embargo, la ceguera de Goyo Yic nunca fue una pura oscuridad desesperada: el amor por su mujer lo hacía ver igualmente, era un amor que entregaba luz al alma y a los demás sentidos: “mientras dormíamos, el penco soñó ver, pero no veía nada, aunque te veía a vos, materializada en tu cuerpo” (Asturias 1992: 97).

La dualidad de la no-visión se evidencia con mayor intensidad gracias a la imagen del árbol del amate: mientras Goyo Yic pide la limosna bajo el árbol, este lo mira, aunque no pueda ver su propia flor, viéndolo sin embargo por medio de su flor; a su vez, Goyo Yic no lo puede observar a causa de su ceguera, pero sí puede verle la flor escondida: “El amatón y Goyo Yic de nuevo juntos […] juntos después de un día de no verse, ya que el amate lo veía con su flor escondida en el fruto, y el ciego con ojos a los que era visible la flor del amate” (Asturias 1992: 99). La flor del amate, que está en estrecha relación con María Tecún (Martin 1992a: 346-347), es invisible, pero es vista por los ojos de Goyo Yic, también escondidos en su neblina. Las peculiaridades de ver de ciegos (Goyo Yic) y de ser vistos ocultándose (flor) se relacionan como dos oscuridades totales, pero penetrables la una con la otra.

La larga descripción de la operación, a la cual se somete Goyo Yic por mano de Chigüichón, determina tanto una exposición de dolor intenso, como una cisura fuerte dentro de las dinámicas narrativas por el hecho de que el hombre va a ver. El sufrimiento detallado, originado por las navajas insistentes, que van raspándole los ojos a Goyo Yic hasta dejarlo inconsciente, si bien es cierto que desarrolla simbólicamente una experiencia ceremonial (Martin 1992a: 348 ss.), también contribuye a la valoración del sentir humano. La acción del herbolario penetra brutalmente en los ojos del personaje, en esos mismos ojos que, sin ver, veían a María y, tras su desaparición, se hunden en un dolor tan grande como el de los bisturíes clavados en la pupila.

La recuperación de la vista por parte del personaje ha tenido distintas interpretaciones. Si para Prieto dicho episodio representa un desarrollo positivo del hombre, que ya no va a depender de nadie (1992: 627, 630), se encuentra con mayor frecuencia la consideración de la ceguera como un espacio de armonía, mientras que la vista representaría un alejamiento del tiempo mítico y de sus valores (Bellini 1966: 69; Martin 1992a: 349, 351; Messina 2013: 71).

Después de una primera aproximación poética y asombrada hacia un entorno recién vivido por los ojos, Goyo Yic se da cuenta dramáticamente de que nunca ha visto realmente a María y, por lo tanto, no le va a servir la vista para encontrarla:

> Un muñeco de milpas con ojos de vidrio, estáticos, abiertos, limpios, brillantes. [...] enloquecido, iba a clavarse las uñas en los ojos, en sus pupilas recién nacidas [...]. Los ojos le eran inútiles. No conocía a la María Tecún, que era su flor del amate, él sólo la había visto de ciego, dentro del fruto de su amor, que él llamaba sus hijos, flor invisible a los ojos del que ve por fuera y no por dentro [...] (Asturias 1992: 112).

Vuelve aquí la figura del amate y de su flor, exponiendo la tragedia de una vista real y física que no garantiza alcanzar la interior.

El gran gesto al cual Goyo Yic recurre, para huir de su pesadilla, es entonces cerrar los ojos. Volver a la oscuridad, aunque brevemente, significa, para él, escaparse del mundo que está conociendo, recobrar ese espacio nocturno donde estaba con su señora. En el momento en

que el personaje tiene una relación con otra mujer, el arrobamiento y el cariño se transforman de pronto en la certidumbre de que ella no es María Tecún, provocándole a Goyo Yic un cierre firme y sufrido de los párpados: "Cerró los ojos y le apoyó las manos en los pechos, para acariciarla, levantarse y escapar […] cerró los ojos buscando en vano a la que no encontraría ya ni en la realidad ni en esa sombra de cajón de muerto, al tamaño de su cuerpo, regada por sus párpados sobre él" (Asturias 1992: 118-119). La ceguera apunta a la muerte, la tiniebla ya es desdicha, y la luz también: lo único que queda, en el alma herida de Goyo, es una figura fantasmal que se tiende sobre lo que para él es el centro tanto de su vida como de su pesar: sus ojos.

Hay otros personajes para los cuales estos resultan igualmente significativos. Entre ellos, Candelaria Reinosa, la prometida del joven Machojón quien, según se ha dicho, desaparece enigmáticamente, se apoya en las capacidades de su mirada para volver a ver a su amado. De manera paralela con la historia de Goyo Yic, ella también cierra los párpados para recuperar a quien ya no comparte su vida y quien, como María Tecún, se fue repentina y misteriosamente.

Sin embargo, si Goyo Yic sospecha que su mujer lo quiso abandonar, Candelaria se entrega al mito, que de alguna manera es la esperanza de que Machojón siga viviendo en las luciérnagas, en el fuego de las rozas, o como "luminaria del cielo". Con respecto a su visión, lo primero que acontece en la mujer es una triste práctica ocular:

> Si no veía por otros ojos que los del Macho, ¿por qué veía ahora sin sus ojos? Su gusto de mujer sola, el domingo, era pasarse el día con los párpados cerrados a la orilla del camino y abrirlos de repente, cuando, después de oír a distancia pasos de caballerías, éstas se acercaban, con la remota esperanza de que en una de tantas fuera Machojón [...] (Asturias 1992: 33).

Si el amor de Candelaria la hacía ver por medio de los ojos de su futuro esposo, la vista que tiene ahora ya no es la misma: se ha interrumpido una conexión, quedan tan solo dos ojos perdidos en un ensueño, en el simple juego de abrir y cerrar que, mágicamente, les podría devolver la imagen amada.

A medida que oscurece, y que Candelaria se queda con la noticia de que Machojón ha sido visto aparecer en las quemas, sus ojos vuelven a cerrarse, suavemente, imitando la puesta de sol y entrando en el reino de lo sobrenatural:

> Candelaria Reinosa cerró los ojos en el corredorcito de su venta de marrano. El camino terminó por borrarse esa tarde como todas las tardes, no del todo. Los caminos de tierra blanca son como los huesos de los caminos que mueren en su actividad por la noche. No se borran. Se ven [...] se quedan insepultos para que por ellos pasen las ánimas en pena, los que andan rodando tierra [...]. Cerró los ojos Candelaria Reinosa y soñó o vido que de lo alto del cerro en que estaban quemando bajaba Machojón [...] (Asturias 1991: 33-34).

La oscuridad nunca es total: al contrario, revela lo que la luz del día esconde. Mientras que a través suyo Goyo Yic vuelve a la esfera de la intimidad familiar, Candelaria se conecta con lo espiritual, mirando la traza débil y misteriosa de las vías que, como capilares, van uniendo el mundo de la noche con sus deseos más profundos. No tiene importancia, finalmente, si Candelaria "soñó o vido" Machojón, con tal de que él haya habitado, aunque por un instante, el adentro de sus ojos.

En el caso del correo Nicho Aquino, quien se encuentra en una situación parecida de sufrimiento y ausencia, tanto abrir como cerrar los ojos encarnan para él el mismo malestar. Empezando por el hecho de que Nicho tiene una experiencia totalmente especular a la de Goyo Yic, es decir que al llegar a su casa no encuentra a su mujer, vale la pena focalizarse sobre las reacciones que el hombre tiene al llegar al rancho vacío:

> La primera impresión del señor Nicho al entrar en su casa, fue la del que equivocadamente se ha metido en el rancho de un vecino. [...] Salió corriendo, ese rancho no era el suyo, estaba oscuro y solitario. [...] ese rancho era bien el suyo y cómo podía no serlo y haberse metido él en casa vecina, si no tenía más vecindad que la noche inmensa, inacabable. Cerró los ojos [...] (Asturias 1992: 147-148).

La oscuridad ajena del hogar empuja el cartero a escaparse de esa noche interior, más inmensa que la que lo rodea. Y cuando ya se da cuenta de la efectividad de las cosas, cierra los ojos, persiguiendo el lugar donde existe su ser, junto con sus certidumbres y sentimientos. En la opinión de Merleau-Ponty, cubrirse los ojos no significa ampararse en una interioridad ilusoria sino, más bien, creer totalmente en sí mismos:

> Se cacher les yeux pour ne pas voir un danger, c'est, dit-on, ne pas croire aux choses, ne croire qu'au monde privé, mais c'est plutôt croire que ce qui est pour nous est absolument, qu'un monde que nous avons réussi à voir sans danger est sans danger, c'est donc croire au plus haut point que notre vision va aux choses mêmes (1979: 48).

Más adelante, tendido en el agobio de otra noche interminable, Nicho busca el contacto con la exterioridad. Sus ojos ahora se abren, penetrando en lo oscuro, para olvidar la naturaleza desgarrada de su alma:

> Y a lo profundo se iba él, desde su petate y su cobija, pero a lo profundo de afuera, divagando con los ojos de su cuerpo, en el radio visual que no lograba abrazar con sus brazos, en ese mundo impalpable, que ya no tocaban sus dedos, pero que sus pupilas le traían como un mensaje del espacio. Otra profundidad había en él, en su adentro, oscura, terriblemente oscura desde que lo abandonó su compañera; pero a ese hondón ingrato sólo se asomaba cuando era mucho el peso de su dolor, cuando la penalidad en que estaba le tronchaba la nuca, como ajusticiado, y lo obligaba, suspendido en el vacío, a mirar su tiniebla, su tremenda tiniebla de hombre, hasta que lo copaba el sueño (Asturias 1992: 175).

Perdiéndose en un hundimiento visual y sensual, Nicho se proyecta en lo indescifrable del cielo, recibiendo también un mensaje que le comunica, por medio de sus pestañas abiertas, la palpitación infinita del universo. De repente, la paz celeste se derrumba en el barranco solitario de su alma: un pesar que lo hace arrodillar en el espacio afligido del yo y que se acompaña a la repetición angustiada de "oscura" y "tiniebla". Sin embargo, se trata de una "tiniebla de hombre", más terrible que la de la noche, a la cual finalmente se sucede el sueño, la oscuridad inconsciente, el breve descanso.

4. Los distintos ojos

Dedicamos esta parte del estudio a la presencia de una efectiva variedad de ojos dentro de la novela. En primer lugar, el "ojo de venado" es un objeto concreto que, recuperado del cuerpo sin vida del Venado de las Siete-rozas, tiene la propiedad de sanar la locura de Calistro[7]: "El ojo del venado es una piedra que se les pasa por el sentido y así se curan [...] la escupe el animal cuando está en la agonía, es algo así como su alma hecha piedrecita, parece un coyol chupado" (Asturias 1992: 60-61). La piedra es una entidad espiritual que se ha vuelto física y que, por medio del contacto, restablece el pensamiento ofuscado de Calistro. Por lo tanto, el "ojo" es el alma del venado muerto que se cristaliza en él. El órgano visual ya no es una parte del sujeto, sino que *es* el mismo: su centro y su sustancia.

Cuando Hilario Sacayón va a la ciudad y se encuentra con su amigo Mincho Lobos, se entera de que este tiene que devolver una estatua de la Virgen porque expone unos ojos extraños: "Tienen... No sé, no se puede explicar porque es una cuestión de sentimiento. Si a los ojos sale el alma, a esos ojos no me va a decir usté que sale el alma de la divina señora. [...] Dios me perdone, pero esos ojos que le puso son como de animal..." (Asturias 1992: 203-204).

La estatua religiosa no es una simple estatua, así como sus ojos no pueden ser de cualquier tipo. Mincho y los habitantes de su pueblo no aceptan la imagen, puesto que "Tiene muy fieros los ojos" (Asturias 1992: 202): el significado de la Virgen se centra en esa mirada que, a pesar de pertenecer a un objeto, tiene vida. Efectivamente, las estatuas son "animadas" gracias a los ojos que se le ponen, cada vez más realistas e intensos (Deonna 1965: 39-41). Con respecto a la intuición de Mincho, pronto se descubre de que estaba fundamentada, en el momento en que un trabajador entra al taller del escultor: "puso sobre una mesa dos paquetitos envueltos en papel china y [...] dijo:

[7] Véanse Deonna: "Le pierres vivent; […] elles voient, de leurs yeux fixes et cachés, et la couleur, la translucidité, l'éclat des pierres précieuses […] sont comparés à ceux de l'œil humain. On comprend […] que certaines fortifient la vue ou la guérissent, que d'autres, ressemblant par leur texture à un œil, soient des talismans qui en rayonnent les vertus" (1965: 6-8), y Martin (1992a: 327).

–Ojos de venado le traje. Dice que siga poniendo de ésos, porque no hay otros en plaza. En el otro paquetito vienen unos de tigre, por si le gustan; hay de loro, pero ésos son muy redondos y claros" (Asturias 1992: 204).

Sin saberlo, el escultor había estado aplicándoles, a sus estatuas de santos, ojos de venado, los cuales se refieren a ojos artificiales destinados a los animales disecados. Es de dicha manera que nos encontramos nuevamente con un ojo de venado que no es propiamente el órgano del animal pero que, de modo más o menos cercano, le pertenece. La "piedra de ojo de venado" encerraba el espíritu del mismo, fallecido físicamente; los ojos de venado colocados inconscientemente a la Virgen la vivifican, de manera extraña.

Si en los santos se ven ojos ficticios a imitación de los de los animales, también hay, en la obra, "animales con ojos de gente" (Asturias 1992: 206). Empezando por el hecho de que los animales comparten con los seres humanos la imagen del alma que está guardada en sus ojos (Deonna 1965: 33), en *Hombres de maíz* este elemento en común se concreta en la fusión total del *nahual*: el sujeto y su animal protector unidos indisolublemente (véanse Martin 1992a: 367; Jossa 2003: 271). Precisamente, es Nicho Aquino quien adquiere su forma *nahual* de coyote. La descripción de su metamorfosis incluye una cantidad de detalles que van refiriendo el proceso temporal de la mutación, junto con las impresiones personales de Nicho relativamente a su nuevo cuerpo.

En lo que atañe a este artículo, destacamos la transformación de los ojos que el correo-coyote ensaya: "El ojo de pupila redonda, quizás demasiado redonda, angustiosamente redonda. La visión redonda. Inexplicable. Y por eso siempre andaba dando curvas. Al correr no lo hacía recto, sino en pequeños círculos" (Asturias 1992: 245). La repetición del adjetivo "redonda" va manifestando esa calidad excesiva, "inexplicable", que empieza a dominar la visión de Nicho y que influye sobre su movimiento.

Puesto que la realidad se le aparece distinta, sus pasos ya no son firmes, sino que tantean una dimensión desconocida y extraña que, parcialmente, adelanta (también por su característica circular que remite a lo cíclico) la penetración de la cueva. Nos encontramos, en este momento de cambio, con la 'fenomenología de lo redondo',

gracias a la cual entendemos las imágenes que la caracterizan como una afirmación del sujeto íntimo y aislado (Bachelard 1983) quien, en esta misión al parecer solitaria, entrará en contacto con su comunidad antigua y con lo que su corazón había perdido: es así que la 'visión redonda' se abre sobre una dimensión mucho más extensa[8].

El todo, del ser y del mundo, se da por medio de un hundimiento sensorial en las cosas: "[...] il faut que la perception garde dans sa profondeur toutes leurs relevances corporelles: c'est en *regardant*, c'est encore avec mes yeux que j'arrive à la chose vraie, ces mêmes yeux qui tout à l'heure me donnaient des images monoculaires [...]" (Merleau-Ponty 1979: 23). Por cierto, la visión del coyote no es 'monocular' como la del hombre. Inclusive, para llegar a la 'cosa verdadera', la 'conservación de todos los componentes corporales' acontece a través de un verdadero cuerpo de ojos (véase Deonna 1965: 121 ss.): antes de entrar en la cueva, Nicho "se pintó ojos en la cara, en las manos y en los pies, en la planta de los pies [...] y así tatuado de ojos echó a andar hacia adentro [...]" (Asturias 1992: 248).

Como cuando Nicho se había puesto en contacto con la noche a través de "los ojos de su cuerpo", estos dibujos le permiten penetrar en la revelación de la verdad y, físicamente, en la profundidad. Representando un ritual de iniciación (Martin 1992a: 388), los ojos tatuados remiten al jaguar y a su simbolismo (Martin 1992a: 388 y véase nota 5). Inclusive, el factor animal se mantiene fundamental a lo largo del recorrido en las entrañas de la tierra, sobre todo por el hecho de que es su vista específica la que le permite ver en la oscuridad y también conocer el secreto:

> Los que decididos a todo penetran algunas leguas dentro de la tierra, valiéndose de hachones de ocote que les dan ojos, [...] casi todos los que regresan con vida vuelven del misterio con los ojos clavados por ojeras profundas [...]. ¿Pasaron por una larga enfermedad? ¿Pasaron por un

[8] Véase Yepes-Boscán: "la convicción [de Asturias] de que la invención literaria no es el resultado de un solo individuo, de una conciencia aislada, sino, más bien, el producto de la presión que ejerce una suerte de memoria ancestral, de inconsciente colectivo que, circulando en el grupo [...] va a cristalizar, gracias a la mediación del individuo [...]" (1992: 679-680).

largo sueño? Si hubieran tenido ojos de animales de monte, como el Curandero-Venado de las Siete-rozas y el Correo-Coyote, para ver en la tiniebla misma, habrían seguido impávidos hasta las grutas luminosas [...]. Los brujos de las luciérnagas [...] les colocaron en los ojos, en las pupilas-globitos de vidrio de sereno, unto de luciérnaga para que vieran en los profundos de la tierra el secreto camino [...] (Asturias 1992: 255-256).

Lo animal entrega así la posibilidad de distinguir lo desconocido y de ver física y espiritualmente (Deonna 1965: 84-85).

A pesar de todo esto, dichas circulaciones se contraponen y, por ello la intensidad de su alcance se agranda: en las cuevas, no hay solamente una dicotomía entre visión (de los hombres/animales) y ceguera de los que no sobreviven. También los que descienden en ellas, los que alcanzan ver, finalmente, no ven del todo: "La niebla subterránea no es invencible; pero ciega totalmente" (Asturias 1992: 255). Al mismo tiempo, los que han visto, no pueden hablar y niegan la visión: "Y los que han logrado ir más allá de la tiniebla subterránea, al volver cuentan que no han visto nada, callan cohibidos" (Asturias 1992: 255).

5. Conclusiones: la revelación

Los estudiosos han reconocido en el elemento del maíz el núcleo de significado y de unidad de la obra (Prieto 1992: 619-621; Yepes-Boscán 1992: 683; Jossa 2003). El conflicto económico y, sobre todo, espiritual que la explotación de dicho producto genera, se resuelve en el breve epílogo, en el cual Goyo Yic y María Tecún regresan a su pueblo para dedicarse a la agricultura. Este final determina la síntesis positiva tanto de la diégesis de los personajes, como relativa a la reconstrucción de los valores que fundamentan la comunidad, y que se habían pervertido en la parte inicial de la novela (Prieto 1992: 629; Jossa 2003).

Más allá de esto, Goyo Yic manifiesta un puntual momento de unión dentro de la fragmentación, de construcción de lo que se había desmembrado. Cuando el hombre se junta, en la cárcel del Castillo

del Puerto, con María Tecún, los dos experimentan un reencuentro intenso gracias al rol de las miradas que se intercambian por primera vez, puesto que María solo lo había conocido de ciego:

> Goyo Yic hizo un gesto de molestia, abriendo insensiblemente los ojos más de lo necesario, lo necesario para que ella [...] le notara las pupilas limpias, no como las tenía antes [...]. Tatacuatzín abrió los ojos. Titubearon las pupilas de él y de ella antes de juntarse, de encontrarse, de quedar fijas, cambiándose la luz de la mirada (Asturias 1992: 276).

Sin duda, la vista no le sirvió a Goyo Yic para reconocer a su esposa entre la muchedumbre, pero sí se le hace necesaria ahora: el único de los sentidos que le hacía falta para conocerse por completo, aquí es, para la pareja, el primer medio de acercamiento, novedoso reconocimiento e intercambio de dos almas que se habían separado.

Nicho Aquino también acaba con su dolorosa búsqueda gracias a la acción de los ojos. Esas pupilas que cerraba con vigor, que reflejaban su corazón herido, se transforman en los canales para alcanzar la aceptación y la verdad. Después de que los brujos le cuentan que su mujer no huyó, sino que se cayó en un pozo, Nicho responde de la siguiente manera:

> Al correo se le llenaron los ojos de pedazos de chayes que se fueron licuando en los pozos sin fondo de sus ojos. Él también. Tragársela. Tragarse la imagen adorada como se la había engullido la tierra sin dejar rastro [...] por sus ojos mojados la dejaba caer dentro de su cuerpo adolorido [...] (Asturias 1992: 254).

En ese llanto se recrea el accidente hasta hace poco desconocido: la compañera se cae en los ojos de Nicho como antes se había hundido en la tierra, en el agua de sus pupilas, en el fondo de su interioridad para, así, reconciliarse con él en el recuerdo, en la triste certeza de que no se había escapado.

Para concluir, el papel del ojo en *Hombres de maíz* ha experimentado una mutación continua: cerrándose, abriéndose, sanándose, llorando, viendo lo invisible, transformándose e, inclusive, manifestándose en una multitud de seres. En este sentido, el ojo ha sintetizado las más

amplias relaciones de la novela y, sin embargo, su observación ha sido particularmente fértil gracias a su recurrencia y a sus variados despliegues dentro del desarrollo narrativo.

De acuerdo con las actitudes de olvido y de la revelación mítica ilustradas por Yepes-Boscán (1992: 683 ss.), se podría decir que el rechazo de la totalidad del universo produce una "superficialidad" de la mirada, detectable en la "ceguera" de los maiceros y de los soldados, la cual ha provocado, a su vez, una venganza visual. Por otra parte, el ojo abierto, en el sentido de disponible a todo estímulo y con un alto potencial de participación, entabla una relación viva e imprescindible con el entorno en sus varios niveles temporales y espaciales.

Bibliografía

Asturias, Miguel Ángel (1992 [1949]), *Hombres de maíz*, Edición crítica de Gerald Martin, Madrid, Colección Archivos.

Bachelard, Gaston (1983 [1957]), *La poétique de l'espace*, Paris, Presses Universitaires de France.

Bellini, Giuseppe (1966), *La narrativa di Miguel Ángel Asturias*, Milano-Varese, Cisalpino.

Deonna, Waldemar (1965), *Le symbolisme de l'œil*, Paris, De Boccard.

Guardini, Maria Lia (1999), *L'occhio e la parola*, en Francesco Zambon – Fabio Rosa (eds.), *L'occhio, il volto. Per un'antropologia dello sguardo*, Trento, Dipartimento di scienze filologiche e storiche, pp. 29-40.

Jossa, Emanuela (2003), *Gli uomini venuti dal mais. Miguel Ángel Asturias e il mondo maya*, Firenze, Alinea.

Martin, Gerald (1992a), *Notas explicativas* a Miguel Ángel Asturias, *Hombres de maíz*, Edición crítica de Gerald Martin, Madrid, Colección Archivos, pp. 282-402.

Martin, Gerald (1992b), *Destinos: la novela y sus críticos*, en Miguel Ángel Asturias, *Hombres de maíz*, Edición crítica de Gerald Martin, Madrid, Colección Archivos, pp. 507-538.

Merleau-Ponty, Maurice (1979 [1964]), *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard.

Messina, Matteo Vincenzo (2013), *Soggettività, corporeità e mondo naturale in "Hombres de maíz"*, "Centroamericana" (Milano), vol. 23, n. 2, pp. 59-85, http://www.centroamericana.it/wp-content/uploads/2015/03/MESSINA-A-00000781-5.pdf [20.02.2021].

PRIETO, René (1992), *Tamizar tiempos antiguos: la originalidad estructural de "Hombres de maíz"*, en Miguel Ángel Asturias, *Hombres de maíz*, Edición crítica de Gerald Martin, Madrid, Colección Archivos, pp. 617-644.

SIMONE, Francesco – FELICI, Fiorella (1973), *L'occhio e lo sguardo: approccio fenomenologico*, Roma, Il Pensiero Scientifico.

TORRES, Daniel (1987), *La virtualidad interior del indigenismo en "Hombres de maíz": topografía del inconsciente al margen*, "Revista Iberoamericana" (Pittsburgh), vol. 53, n. 141, pp. 905-912, https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/4396/4563 [20.02.2021].

YEPES-BOSCÁN, Guillermo (1992), *Asturias, un pretexto del mito*, en Miguel Ángel Asturias, *Hombres de maíz*, Edición crítica de Gerald Martin, Madrid, Colección Archivos, pp. 675-689.