

NUEVA REVISTA DE FILOLOGÍA HISPÁNICA

Nueva Revista de Filología Hispánica

ISSN: 0185-0121

nrfh@colmex.mx

Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios

México

Perkowska Álvarez, Magdalena

La forma y el compromiso en visión de Anáhuac de Alfonso Reyes

Nueva Revista de Filología Hispánica, vol. XLIX, núm. 1, enero-junio, 2001, pp. 81-96

Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios

Distrito Federal, México

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=60249103>

- ▶ Cómo citar el artículo
- ▶ Número completo
- ▶ Más información del artículo
- ▶ Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

NOTAS

LA FORMA Y EL COMPROMISO EN *VISIÓN DE ANÁHUAC* DE ALFONSO REYES

Toda rebelión de forma
arrastra una rebelión de esencia
JOSE MARTÍ

En su “On the contemporary displacement of the Hispanic American essay”, Peter G. Earle propone una clasificación tripartita del ensayo hispanoamericano: el ensayo americanista, el ensayo como especie absorbida y el ensayo autónomo. De las tres, la primera y la tercera categorías se contraponen. El ensayo americanista remite a la obra de los escritores como Martí, Vasconcelos, Rodó o Martínez Estrada, “historically committed thinkers or intellectuals for whom a combative ideological mission is foremost and literary craftsmanship is relatively unimportant”¹. La afirmación, reductora y debatible (¿cómo se puede ignorar, por ejemplo, la preocupación artística en los ensayos de Martí?), deja vislumbrar el criterio que organiza la clasificación: en el ensayo americanista o comprometido predomina el mensaje ideológico en el que se articula el compromiso mientras que la elaboración artística es menos relevante. El ensayo autónomo, definido como “a considered balance of experience and creation; an implicit desire for synthesis — to see things whole through their images and symbols” (p. 337), se sitúa del otro lado del espectro privilegiando la expresión, la perfección técnica y el artificio. El principal ejemplo del ensayo autónomo es, para Earle, *Visión de Anáhuac* de Alfonso Reyes.

La distinción de Earle opera dentro de la vieja oposición binaria entre el contenido y la forma que asocia el compromiso cultural y social con el contenido o el mensaje (según el crítico, los ensayos americanistas articulan “ideological combat, moral denunciation, testimony in adversity, *nordofilia* and *nordofobia*, self-circumstantial definitions of culture”, p. 333) y la autonomía de la obra de arte con

¹ *HR*, 46 (1978), p. 334.

sus aspectos formales y estilísticos. Esta dicotomía fue blanco de la crítica de Theodor Adorno para quien el arte sin compromiso no existe: "When a work is merely itself and no other thing, as in a pure pseudoscientific construction, it becomes bad art-literally pre-artistic"². El filósofo alemán no distingue entre arte comprometido y arte puro o autónomo porque en cada obra debe existir un elemento que descubra su compromiso para con la realidad que la engendró: "Even in the most sublimated work of art there is a hidden «it should be otherwise»" (p. 317).

¿Dónde se articula el compromiso, este "debería ser de otra manera", si no es en el contenido? Adorno señala la forma como vehículo del compromiso del artista: "The moment of true volition... is mediated through nothing other than the form of the work itself, whose crystallization becomes an analogy of that other condition which should be. As eminently constructed and produced objects, works of art, even literary ones, point to a practice from which they abstain: the creation of a just life" (*id.*).

Esta noción de la forma se relaciona con los conceptos elaborados por otros pensadores: la idea de la forma como una evaluación ideológica del contenido propuesta por Bakhtin ("Through the agency of artistic form the creator takes up an active position with respect to content"), el contenido de la forma de Hjelmslev, y en época más reciente, la ideología de la forma de acuerdo con Fredric Jameson³. Todos ellos sugieren que la forma encierra en sí un modelo de la realidad, es capaz de producir en el receptor un efecto especial, hacerle ver la realidad de otra manera y cambiar su actitud ante ella. Esto significaría que la distinción que Earle hace entre el ensayo comprometido y autónomo es artificial y limitadora. Un elocuente ejemplo de las limitaciones de su clasificación es *Visión de Anáhuac* de Alfonso Reyes. Como dije arriba, éste es para Earle modelo del ensayo autónomo, es decir tipo de obra que erige un mundo propio, sin insertarlo en el combate por la realidad y por la cultura (que no sólo es parte de la realidad sino que también la construye). Propongo aquí una lectura de *Visión de Anáhuac* que reinscribe este texto en el campo de la escritura comprometida: partiendo de la noción del contenido de la forma muestro una relación intrínseca entre el contenido del ensayo (una evocación múltiple de México), la innovación formal planteada en él y el compromiso con la realidad que lo engendra.

² "Commitment", *The essential Frankfurt school reader*, eds. Andrew Arato & Eike Gebhardt, Urizen Books, New York, 1978, p. 317.

³ "Discourse in life and discourse in art", *Contemporary literary criticism*, eds. Robert Con Davis and Ronald Schleifer, 2nd ed., Longman, New York, 1989, p. 403; LOUIS HJELMSLEV, *Prolegomena to a theory of language*, trans. F. J. Whitfield, University of Wisconsin Press, Madison, 1961; FREDERIC JAMESON, *The political unconscious: Narrative as a socially symbolic act*, Cornell University Press, Ithaca, NY, 1981.

Esta lectura se inicia con dos observaciones sobre la crítica que contempla en *Visión de Anáhuac* un texto autónomo. Primero, es válido suponer que esa percepción tenga su origen en dos características que resaltan en una primera lectura de este gran ensayo: la fragmentación y la carencia, por lo menos aparente, de las estrategias de persuasión. La falta del elemento suyasorio puede ser interpretada como una puesta en duda o una ruptura con el código del género, cuya esencia consiste en buscar "to move the reader toward the acceptance or appreciation of an emotion, a perception, or a point of view which he/she did not initially share"⁴. El ensayo es un proyecto, una visión (com)prometida que debe convencer al lector y provocar en él una respuesta. Si el elemento de persuasión no existe o no aflora en la superficie del texto, la determinación de género es problemática⁵. Ahora bien, si se toma en cuenta, siguiendo a Bretz, que el ensayo mantiene siempre una conexión directa e inmediata con el mundo extraliterario (*ibid.*, p. 18) y que el elemento argumentativo es el mecanismo que subraya esta conexión (p. 13), la falta de estrategias suyasorias no sólo cuestiona las normas del género, sino que contribuye también a producir el efecto de "autonomía". Como se ha dicho, sin embargo, la falta de persuasión en *Visión de Anáhuac* es aparente y se debe a que no se sitúa en el nivel del contenido, donde suelen manifestarse las técnicas suyasorias convencionales (por ejemplo, las técnicas de autorización y legitimización de las opiniones del autor, el uso de dicotomías, el recurso de los valores morales, la bur-

⁴ MARY LEE BRETZ, *Voices, silences and echoes: A theory of the essay and the critical reception of naturalism in Spain*, Tamesis, London, 1992, p. 13.

⁵ ALFONSO RUIZ SOTO sostiene, por ejemplo, que *Visión de Anáhuac* "fue malinterpretado por la crítica y se le consideró como un ensayo histórico" ("Re-visión de Anáhuac", en *Voces para un retrato: Ensayos sobre Alfonso Reyes*, ed. Víctor Díaz Arciniega, F.C.E., México, 1990, p. 254). La falta del elemento suyasorio explícito (junto con una noción muy restringida del ensayo que el crítico maneja) introduce el problema del carácter ensayístico del texto y permite interpretarlo como un poema en prosa: "Visión de Anáhuac no puede ser considerado como ensayo ni siquiera de una manera aproximativa. El texto no pretende demostrar nada. No sustenta ninguna tesis. No desarrolla ningún argumento a favor o en contra del pasado indígena. Su objetivo no es el análisis de la realidad histórica sino la evocación idealizada del mundo extinto. No es una revisión del sistema político, social o económico del México antiguo, sino como lo indica el título con elocuencia: una visión. Es decir, la visualización de una imagen o un conjunto de imágenes. La reconstrucción imaginaria del Anáhuac" (*ibid.*, p. 258). Para J. W. ROBB, *Visión* es un texto claramente híbrido, "una verdadera joya de ensayo poemático" (*Imágenes de América en Alfonso Reyes y Germán Arciniegas*, Publicaciones de la Universidad Central, Bogotá, 1990, p. 51). Una indeterminación parecida respecto al género se señala en el artículo de ALLEN W. PHILLIPS quien define la obra como un "ensayo lírico o poema en prosa con sobretonos de ensayo" ("Dos imágenes de México: de la época prehispánica a la colonia", *NRFH*, 37, 1989, p. 543). Por otra parte, BLANCA GARCÍA MONSIVÁIS se refiere a *Visión de Anáhuac* como a un "modelo de realización del ensayo de Reyes" ("El ensayo de Alfonso Reyes", en *Voces para un retrato*, p. 118).

la y la ironía, o la identificación con el lector virtual), sino en el de la forma y, en particular, en la fragmentación.

Si la carencia de estrategias de persuasión pone en duda el género, la fragmentación es, en cambio, uno de los rasgos distintivos de la estructura del ensayo, según lo indica Adorno, uno de los principales teóricos (y prácticos) del género: “[The essay] must be constructed in such a way that it could always, and at any point, break off. It thinks in fragments just as reality is fragmented, and gains its unity only by moving through the fissures, rather than smoothing them over... Discontinuity is essential to the essay”⁶.

En el caso de *Visión de Anáhuac* el problema es que la fragmentación se lleva al extremo. En comparación con otros ensayos, *Visión de Anáhuac* es un texto dislocado; la interrupción gobierna la “línea” reflexiva desplazando sin cesar el sentido del texto. Pero la fragmentación es algo más que un medio y un objetivo; como todo elemento exagerado de un universo textual se convierte en un signo, señala la necesidad de otra lectura. La insistencia con que el texto llama la atención sobre su fragmentación permite descubrir el elemento suvisorio que falta en el contenido. Georg Lukács describió el ensayo como un gesto que da forma a una experiencia conceptual e intelectual. Esta forma se convierte en una “concepción del mundo, en un punto de vista, en una toma de posición respecto a la vida de la que ha nacido; en una posibilidad de transformar la vida misma y crearla de nuevo”⁷. En *Visión de Anáhuac*, la fragmentación es parte integral del género ensayístico. En ella se articula una visión del mundo y una propuesta, y es la principal estrategia de persuasión en el ensayo de Reyes; por ese medio se expresa el compromiso del autor con la realidad. En otras palabras, el “debería ser de otra manera” se consigue en este ensayo por medio de la forma fragmentada⁸.

Segundo, los críticos que destacan la falta de estrategias suvisorias en *Visión de Anáhuac* interpretan la obra únicamente como una evocación poética del pasado. Ahora bien, la elaboración de una imagen del pasado puede ser considerada por sí misma suvisoria. Seleccionar e idealizar una versión de los orígenes forma parte de un proyecto de Nación que está contestando a otros proyectos o versiones y que, sin duda, es también un modo de responder al presente de producción del texto. Hay que ver el mundo representado en el ensayo de Reyes

⁶ “The essay as form” (trans. Bob Hullot-Kenter and Frederic Will), *New German Critique*, 32 (1984), p. 164.

⁷ “El alma y las formas”, *El alma y las formas. Teoría de la novela. Ensayos*, trad. M. Sacristán, Grijalbo, México, 1985, p. 25.

⁸ La fragmentación no es un rasgo exclusivo de *Visión de Anáhuac*. Más bien, según me hizo ver Eugenia Houvenhagel (Universidad de Gante), es una característica sobresaliente de la obra ensayística de Reyes. La exageración a la que me refiero destaca al comparar *Visión de Anáhuac* con ensayos de otros autores.

como algo "extinto"⁹, desconectado del presente. Esta percepción unilateral cierra el texto, lo convierte en una naturaleza muerta *sui generis* y, al hacerlo, lo despoja de toda actitud crítica, omite o pierde el sentido que se produce en el diálogo entre el pasado recreado y el presente de la escritura¹⁰. Por lo tanto, para captar la concepción-proposta del mundo que ofrece *Visión de Anáhuac* es necesario tender el puente entre estos dos momentos.

Las alusiones al tiempo se encuentran diseminadas en varias partes del ensayo. Destacan entre ellas la frase del primer apartado que alude a la dictadura de Porfirio Díaz —"la prodigiosa ficción política que nos dio treinta años de paz augusta" (p. 5)¹¹— y todo el apartado cuarto donde el hablante se sitúa claramente en el presente proyectándose al mismo tiempo al futuro, según lo señalan los tiempos y los modos verbales a los que recurre:

Nos une con la raza de ayer, sin hablar de sangres, la comunidad del esfuerzo por domeñar nuestra naturaleza brava y fragosa... Nos une también la comunidad... de la emoción cotidiana ante el mismo objeto natural... Pero cuando no se aceptara lo uno ni lo otro... convéngase en que la emoción histórica es parte de la vida actual, y, sin su fulgor, nuestros valles y nuestras montañas serían como un teatro sin luz... no desperdiciemos la leyenda. Si esa tradición nos fuere ajena, está como quiera en nuestras manos, y sólo nosotros disponemos de ella. No renunciaremos... a ningún objeto de belleza... (p. 30).

La más importante de estas alusiones se encuentra, sin embargo, en el título de la obra: *Visión de Anáhuac [1519]*. Sobre este título Reyes escribió a Joaquín García Monge, su amigo y primer editor del ensayo: "De mis otros proyectos no hablemos más por ahora: malos son los tiempos. A esto le he puesto un nombre absurdo: Mil quinientos diez y nueve. Si le parece malo puede Ud. poner este otro: Visión de Anáhuac (1519)"¹².

Ahora bien, para la historia de México 1519 no es una fecha absurda, ya que ese año Cortés desembarcó en Veracruz, avanzó hacia el interior del país y llegó a Tenochtitlán donde Moctezuma lo recibió. No obstante, considerada para el título de este ensayo, la fecha es reductora, puesto que limita la "visión" a una época determinada.

⁹ Así lo ve ALFONSO RUIZ SOTO, *op. cit.*, p. 258.

¹⁰ Sobre el pasado como un lugar ideológicamente seguro que connota la depuración y estabilidad significativa de una realidad acabada y fija, véase MIKHAIL M. BAKHTIN, *The dialogic imagination*, ed. Michael Holquist, University of Texas Press, Austin, 1981, p. 18 y ROLAND BARTHES, *Le degré zéro de l'écriture*, Seuil, París, 1972, pp. 26-27.

¹¹ ALFONSO REYES, *Visión de Anáhuac*, en *Antología. Prosa. Teatro. Poesía*, F.C.E., México, 1990, p. 5. Indico páginas en el texto.

¹² Citado en ALICIA REYES, "¿Por qué los epistolarios de Alfonso Reyes?", *Voces para un retrato*, p. 228.

¿Por qué, entonces, el autor insiste en ella en el título alternativo que propone a García Monge? La respuesta aparece al invertir el orden de la lectura: 1519 se traduce en 1915, año de la redacción del ensayo. La doble lectura de la fecha une el pasado con el presente en el que se escribe *Visión de Anáhuac*, tiende el puente entre la época del descubrimiento y la conquista mencionada en los apartados I y II y “la vida actual” del ya citado fragmento del apartado IV; 1519 que es también 1915 indica que el ensayo es más que una imagen poética de la historia remota de México. Se trata de una lectura del pasado en relación con el presente y no de una mera escapatoria al pasado que en aquel momento podía parecer más seguro y protector. Es imperativo, por lo tanto, preguntarse por la naturaleza de aquel presente que acompañaba a Reyes en su escritura.

En primer lugar, 1915 significa la Revolución mexicana. La revolución política y militar atacó al porfirismo y sus instituciones, pero al lado de ella se desarrolló la revolución cultural que cuestionó el positivismo —convertido en ideología— como filosofía y estética oficial. Los artistas jóvenes reunidos en el Ateneo de Juventud se opusieron a la experiencia, la observación de hechos, la razón y el rigor científico como las únicas vías de acceso a la realidad, y realizaron el valor de la intuición, la emoción, la irracionalidad y la subjetividad. Carlos Monsiváis describe aquella época:

Los jóvenes escritores, ya ajenos a la atmósfera porfiriana, se despreocupan de la tradición, y no justifican su tarea con discursos moralistas. Les importa crear la sensibilidad literaria nueva y ejercer las libertades de forma y pensamiento... Divididos entre lo anacrónico y lo moderno, y con explicable triunfalismo, intelectuales y artistas se entusiasman por *la otra revolución*, no lo ocurrido en los combates, sino la apertura de espacios, la ampliación de temas y formas literarias y plásticas, el desfile de sensaciones inaugurales (el *nouveau frisson*) multiplicado en las escuelas, ministerios, oficinas, decisiones libertarias de las mujeres, salones de baile y disputas ideológicas...

Ser moderno: ya no escribir con ardimento pedagógico y patriótico, y no concebir la literatura de cara a la nación y su dolorosa historia, sino en relación íntima con el hipócrita lector, hermano y semejante¹³.

En 1915 México se está convirtiendo en un mundo nuevo y para expresar este cambio, participar en él o describir el mundo nuevo deseado —el proceso que Reyes denomina en otro texto “la búsqueda del alma nacional”¹⁴— hay que recurrir a un arte nuevo. El tema de la adaptación de las expresiones artísticas a las cambiantes circunstancias históricas —descubrimientos, conquistas, revoluciones—

¹³ “No con un sollozo, sino entre disparos”, *RevIb*, 148/149 (1989), pp. 717-718.

¹⁴ Carta de Alfonso Reyes a Antonio Mediz Bolio, citada en ALICIA REYES, *op. cit.*, p. 229.

se articula en *Visión de Anáhuac*. Reyes lo introduce en las primeras líneas del ensayo, a manera de advertencia al lector: "En la era de los descubrimientos, aparecen libros llenos de noticias extraordinarias y amenas narraciones geográficas. La historia, obligada a descubrir nuevos mundos, se desborda del cauce clásico, y entonces el hecho político cede el puesto a los discursos etnográficos y a la pintura de civilizaciones" (p. 3).

Un poco más adelante, al cerrar este párrafo, dice: "Deténganse aquí nuestros ojos: he aquí un nuevo arte de naturaleza" (p. 4). Alfonso Ruiz Soto señala que la omisión del artículo delante de la palabra "naturaleza" promueve la ambigüedad, permitiendo interpretar la frase como "un arte de naturaleza nueva"¹⁵. Alrededor de 1519, cuando se descubren nuevos mundos, el arte nuevo son los discursos etnográficos y la pintura de civilizaciones. ¿Cuál es el arte nuevo al principio del siglo xx, cuando la crisis política y cultural cuestiona el viejo proyecto de la nación y cuando la Revolución mexicana propone y promete crear un mundo nuevo? Aquí surge el segundo referente del año 1915: la vanguardia.

El arte vanguardista, considerado por muchos como abstracto, se originó y desarrolló en relación estricta con las transformaciones sociopolíticas de su época. Detrás de la renovación (o revolución) de la forma, injustamente reducida a veces a un fin en sí, se escondía un mensaje de enorme carga social e ideológica: una ruptura radical con la institución literaria y la sociedad burguesa que la promovía. Como señala Peter Bürger, la intención vanguardista, marcada por un rechazo contundente de los procedimientos artísticos de los siglos anteriores, consistía en cuestionar la frontera que separaba la existencia sociohistórica y la práctica artística, es decir planteaba la reintegración del arte a la praxis de la vida¹⁶.

En América Latina, el compromiso ideológico de la vanguardia era un tanto diferente. En opinión de Harald Wentzlaff-Eggebert y Ottmar Ette, la vanguardia latinoamericana no fue tan radical en lo artístico porque no se proponía una ruptura tajante con la literatura anterior, sino "una continuación y radicalización de algunos aspectos del modernismo hispanoamericano"¹⁷. En vez de dirigirse en contra de la institución literaria, la vanguardia en América Latina se constituyó en un contra-discurso del discurso establecido (*ibid.*, p. 340), lo cual en México, y en Reyes, significa un rechazo al positivismo científico.

¹⁵ *Op. cit.*, p. 260.

¹⁶ *Theory of the Avant-Garde*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1980, p. 59.

¹⁷ "Una minúscula Grecia para nuestro uso. Mito griego, identidad mexicana y vanguardia latinoamericana en Alfonso Reyes", *BHS*, 72 (1995), p. 340. El estridentismo sería una excepción notable a este concepto de la vanguardia latinoamericana. Sobre la relación de *Visión de Anáhuac* con la estética modernista, véase el art. cit. de B. GARCÍA MONSIVÁIS, pp. 111-116.

fico porfirista. Su visión de México-Anáhuac originada en el cambio revolucionario exigía un arte nuevo que por medio de sus características formales subrayara el distanciamiento del autor respecto de la ideología oficial y la retórica que la encarnaba.

Tanto la fecha de redacción de *Visión de Anáhuac* como la fragmentación que caracteriza el ensayo permiten relacionarlo con el cubismo. Para Bürger, el cubismo no comparte la tendencia de la vanguardia más avanzada (el dadaísmo y el surrealismo) de reintegrar el arte a la praxis de la vida, pero sí pone en tela de juicio el sistema de representación basado en la perspectiva lineal, vigente en el arte occidental desde el Renacimiento¹⁸. Al mismo tiempo, el cubismo rompe con el ilusionismo, es decir con la fe en el principio de observación y registro, presuntamente directo y objetivo, de lo que se vio. Tanto la representación lineal como el ilusionismo articulan visiones de la realidad de las que se sirven las ideologías como el positivismo en México —filosofía que es también programa político, “prodigiosa ficción que nos dio treinta años de paz augusta”— para imponer su proyecto y su versión de la realidad. Cuestionar este modo de representación es una forma de decir “debería ser de otra manera”.

El cubista no imita ni reproduce la realidad objetiva, sino que ofrece una visión reelaborada, es decir descompuesta y recomposta según su imaginación y sensibilidad. Dice D. H. Kahnweiler, “The problem, in short, was to reconcile the unity of the picture with the closest possible representation of the coloured forms of the outer world as they appeared in the artist’s emotion... From the very start of Cubism, Picasso and Braque strove to break with any form of *imitation*”¹⁹. La observación y la reproducción ceden lugar a la creación y la subjetividad. La realidad aparece en el cuadro como un hecho pictórico en el que el artista representa el objeto no como el ojo lo ve sino como el entendimiento (la imaginación) lo capta.

La relación del ensayo de Reyes con la estética cubista se evidencia desde el título. La palabra “visión” deriva de “ver”, pero no se trata de “un simple ver con los ojos [sino de] una percepción imaginaria”²⁰, de una perspectiva subjetiva que construye su objeto en vez de reproducir el resultado de la observación. Lo relevante es que para crear su objeto —Anáhuac— Reyes recurra a la técnica que según Kahnweiler es uno de los primeros y principales procedimientos cubistas:

In 1910 a new factor was introduced, which is of great importance because it completed the break with imitation of the optical sensation.

¹⁸ *Op. cit.*, p. 109.

¹⁹ *Juan Gris: His life and work*, trans. Douglas Cooper, Curt Valentin, New York, 1947, pp. 70 y 74.

²⁰ YVETTE JIMÉNEZ DE BÁEZ, “El discurso omitido en *Visión de Anáhuac*”, *NRFH*, 37 (1989), p. 469.

This was the introduction of several views of the same object, juxtaposed in one picture... [I]n order to signify a complete "glass" they [the Cubists] presented simultaneously several emblems of "a glass", one signifying "a glass from in front", another "a glass from one side", a third and fourth "a glass in cross-section" and "a glass seen from above"... By no limiting themselves to the reproduction of a single visual impression of an object, they hoped to express it more fully²¹.

Para expresar el objeto de una manera más completa, para elaborar una impresión múltiple de él, son fundamentales las estrategias de fragmentación y yuxtaposición. El artista fragmenta el objeto analíticamente y, a continuación, combina o yuxtapone diferentes aspectos. Su objeto o hecho pictórico surge de la composición de cada elemento así como del trazado de una red de relaciones y de un ensamblaje de perspectivas simultáneas en el espacio. De esta manera se construye Anáhuac en la visión de Alfonso Reyes y son numerosos los elementos de la estructura de este ensayo que llevan marcas de construcción cubista.

En primer lugar, la obra se divide en cuatro apartados que pueden considerarse como cuadros autónomos o diferentes vías de acceso (entendimiento) al objeto²². Lo significativo de esta composición es que no siga el principio de la representación lineal o sucesiva sino el de la simultaneidad de visiones que componen un objeto único: el ensayo comienza con una visión general que se extiende, sin seguir un orden cronológico, desde la época prehispánica hasta el siglo xx ("Abarca la desecación del valle desde el año de 1449 hasta el año 1900", p. 5), continúa presentando la(s) visión(ones) de los colonizadores del siglo xvi, después, retrocede en el tiempo enfocando la cultura indígena desde dentro (su creación literaria), para volver, al final, a una visión general, pero centrada esta vez en el México coetáneo al acto de escritura²³. La fragmentación se refleja también en el discurso

²¹ *Op. cit.*, pp. 77-78.

²² JAMES WILLIS ROBB (*op. cit.*, p. 52) sintió la tentación de poner "títulos" a estos cuadros: 1. El mundo de lo maravilloso; 2. Tenochtitlán redivivo; 3. Lamento por la civilización perdida; 4. Unidad con el Pasado. PETER G. EARLE y ROBERT G. MEAD Jr. establecen una conexión del texto con la música hablando de "cuatro estudios o pasajes líricos (estudios en el sentido musical): el ambiente y atmósfera del valle de México (I), el México de los conquistadores (II), el simbolismo de las flores en la vida indígena (III), y ... «reverberación histórica» (IV)" (*Historia del ensayo hispanoamericano*, Ediciones de Andrea, México, 1973, pp. 104-105).

²³ KANHWEILER expone la diferencia entre la representación sucesiva y la simultaneidad de visiones, para él, el procedimiento de representación múltiple pero sucesiva se realiza en los cuadros de los pintores del Trecento y del Quattrocento donde "scenes from the life of some Saint are arranged round his central figure... [but they] were not intended to be read simultaneously but in sequence". En cambio, "the various aspects which make up a Cubist picture are intended to be seen simultaneously and to compose together a single object in the eyes of the spectator" (*op. cit.*, p. 77).

que de manera muy general (los detalles se elaborarán a continuación) puede adscribirse a cada apartado: el discurso etnográfico-histórico-literario en el primer cuadro, la crónica en el segundo, el análisis literario y la poesía en el tercero y la filosofía en el cuarto. En esta variedad se articula el principio de una visión múltiple y simultánea del objeto creado que cuestiona la lectura de *Visión de Anáhuac* como una recreación poética del pasado evocado en las crónicas mediante la cual se reduce el texto al cuadro segundo²⁴.

Cada uno de estos apartados o cuadros está fragmentado por dentro, lo cual intensifica la multiplicidad de perspectivas. El primer apartado se divide en cinco secciones y cada una de ellas enfoca otro aspecto de la realidad de Anáhuac: el descubrimiento, su naturaleza, la historia de la desecación de los lagos, la comparación entre el valle y la región selvática (tropical) y, finalmente, la impresión que produce el valle, visto desde las montañas, en sus colonizadores indígenas y españoles. La yuxtaposición de las perspectivas se advierte primero en la estructura del apartado que combina la visión desde fuera y desde dentro. Así, las secciones liminares ofrecen el punto de vista de los que llegan al Anáhuac desde fuera, por el mar (sección 1; se trata aquí no sólo del valle sino también de Anáhuac-Méjico) o por las montañas (sección 5), mientras que las secciones centrales representan los elementos del Anáhuac visto desde el interior (por ejemplo, la naturaleza, el aire).

Más significativa es la diversidad de perspectivas que se produce al presentar varias facetas del Valle no mediante la evocación directa del referente (suponiendo que ésta sea posible) sino por medio de otros discursos elaborados alrededor de la idea de Anáhuac: literatura, historia, mapas, estampas. Cuando se habla del descubrimiento, se mencionan las crónicas y los mapas. El acercamiento al Anáhuac como viaje y aventura se sugiere en la referencia a la tradición épica griega (Ulises) y a los libros de aventuras como *La isla del tesoro* de Stevenson. El fragmento que describe la naturaleza hace pensar en un discurso pseudocientífico, pero la tensión entre la naturaleza y el hombre, manifiesta en el esfuerzo por desecar los lagos, se explica y ejemplifica mediante la alusión a una obra de Ruiz de Alarcón. El contraste entre la región tropical y el valle se articula en la oposición entre la prosa romántica de Chateaubriand, sus “entusiasmos verbales” (p. 6), “estos derroches de fuego y sueño —poesía de hamaca y

²⁴ Véanse, por ejemplo, los trabajos de JEAN ROSE, “Lectura de *Visión de Anáhuac*” y J. W. ROBB, “Siete presencias de Alfonso Reyes”, en *Presencia de Alfonso Reyes. Homenaje en el X aniversario de su muerte (1959-1969)*, ed. Antonio Acevedo Escobedo, F.C.E., México, 1969, pp. 150-154 y 123-124, respectivamente; o ALLEN W. PHILLIPS, art. cit., en los que se considera *Visión de Anáhuac* como poetización de la materia de las crónicas. Esta interpretación establece un vínculo demasiado estrecho entre el ensayo entero y el año 1519, señalado en el título y el cuadro II.

abanico" (p. 7)—, y, por un lado, la poesía nítida que surge del pensamiento claro de fray Manuel de Navarrete, o la claridad clásica de los escritos de Humboldt, por otro. En el último pasaje, el discurso de referencia es la poesía, en concreto un verso del poema "Castilla" de Manuel Machado. En este fragmento se desarrolla un hábil juego de perspectivas que yuxtapone dos épocas y dos modos de percepción diferentes. Desde las cimas de las montañas que circundan el Anáhuac, los indígenas y colonizadores captan la realidad del valle por medio de dos sentidos, la vista y el oído, que producen emociones diversas ante el objeto contemplado. Todo el cuadro primero es, pues, una imagen fragmentada, en la cual la visión total se consigue por la yuxtaposición de varios discursos —hechos verbales y pictóricos— que tienen al Anáhuac como tema común.

El segundo cuadro prosigue la visión del conquistador con la que termina la primera parte, pero se observa en él una modificación del punto de vista que ya no se sitúa en las alturas de las montañas para abarcar toda la ciudad, sino que se adentra en ella para registrar el menor de los detalles²⁵. El epígrafe procedente de la crónica de Bernal Díaz del Castillo ("Parecía a las cosas de encantamiento que cuentan en el libro de Amadís... No sé cómo lo cuente", p. 9), señala de nuevo la posibilidad de más de una perspectiva. Por un lado, apunta hacia el mundo histórico de la conquista y su discurso enunciado en la crónica y, por otro, insinúa, mediante la referencia a Amadís, la convención de lo fantástico e inverosímil de la novela caballeresca. La simultaneidad de los discursos en el epígrafe anuncia la técnica del apartado primero, pero un análisis detallado revela que en la segunda parte del ensayo la multiplicidad de los puntos de vista se debe a un procedimiento distinto.

La relativa homogeneidad del discurso, que registra la organización de la ciudad azteca y todos los pormenores de la vida y cultura indígenas, apunta hacia un solo hablante, identificable, por medio del epígrafe, con Bernal Díaz del Castillo. En seguida, sin embargo, se incluyen observaciones y descripciones atribuidas a Cortés, López de Gómara, Conquistador Anónimo (quien, según la nota de pie "es una invención de Alonso de Ulloa, fundada en Cortés y adoptada por Ramusio", p. 21) y, sorprendentemente, Humboldt. El apartado se construye, por lo tanto, con base en un discurso —el de la crónica,

²⁵ Continúa, sin embargo, la percepción por medio de dos sentidos, ya que el cronista describe lo que ve (colores, materias, formas, etc.) y lo que oye: "Las piernas musculosas lucen aros metálicos, llevan antiparas de hoja de plata con garniciones de cuero —cuero de venado amarillo y blanco. Suenan las flexibles sandalias" (p. 10). Otra referencia al sonido se encuentra en esta descripción de la lengua: "Oyense unos dulces chasquidos; fluyen las vocales, y las consonantes tienden a licuarse. La charla es una canturía gustosa. Esas xés, esas tlés, esas chés que tanto nos alarman escritas, escurren de los labios del indio con una suavidad de aguamiel" (*loc. cit.*).

exceptuando a Humboldt, aunque su obra, como la crónica, es el discurso sobre el otro— que incluye varias voces autónomas. Ahora bien, el discurso de “crónica a cinco voces” significa que el lector se enfrenta con una interpretación histórica y *a posteriori*—que sería una perspectiva adicional— de los escritos de los conquistadores y exploradores de América (en algunos casos, como el de López de Gómara, son transposiciones imaginarias y no testimonios inmediatos). Esta dualidad hace que en todo el cuadro se note una tensión entre la perspectiva de la crónica, el relato inmediato a los hechos, y la perspectiva de la historia que interpreta las crónicas, ofreciendo una visión distinta, que ha pasado por el prisma del distanciamiento y de la más refinada cultura occidental.

Esta pugna de puntos de vista se manifiesta de varias maneras. En primera instancia, se observa en la fragmentación del discurso interpretativo que se efectúa por medio de las citas de las crónicas o de la introducción del verbo declarativo que atribuye la palabra al cronista: “Se hallan en el mercado —dice— «todas cuantas cosas se hallan en toda la tierra». Y después explica que algunas más, en punto a mantenimientos, virtuallas, platería... Allí venden —dice Cortés— joyas de oro y plata, de plomo, de latón, de cobre, de estaño...” (p. 12).

El verbo declarativo, las comillas e incluso la inserción de citas marcadas por el cambio tipográfico (por ejemplo, el largo fragmento atribuido a López de Gómara señalado además por “declara Gómez”, pp. 15-16) otorga autonomía a las voces de los cronistas, de manera que es posible ver en ello una suerte de *collage* literario que interrumpe la continuidad del discurso interpretativo llamando la atención sobre la existencia de otro enfoque, otra realidad textual que produce Anáhuac.

La ruptura se expresa también cuando cambia de manera brusca el tiempo verbal que organiza el discurso. Andrés Zamora ha observado que en *Visión de Anáhuac* la “confluencia de ambos tiempos, el del historiador y el del momento historiado, tiene un refuerzo morfológico importante: el uso del presente verbal...”²⁶ Este comentario no se aplica, sin embargo, al segundo apartado, donde el presente y el pasado verbal coexisten, señalando una ruptura entre la perspectiva del cronista-testigo y del ensayista-intérprete. La ruptura que separa estos dos momentos y posiciones puede producirse dentro de un párrafo, en apariencia coherente:

Quitada la mesa, ida la gente, comparecían algunos señores, y después los truhanes y jugadores de pies. Unas veces el emperador fumaba y reposaba, y otras veces tendían una estera en el patio, y comenzaban los bailes al compás de los leños huecos. A un fuerte silbido rompen a sonar

²⁶ “Alfonso Reyes: El intelectual o la efímera magia de la palabra”, *HR*, 64 (1996), p. 223.

los tambores, y los danzantes van apareciendo con ricos mantos, abanicos, ramales de rosas, papahigos de pluma que fingen cabezas de águilas, tigres y caimanes. La danza alterna con el canto: todos se toman de la mano y empiezan por movimientos suaves y voces bajas. Poco a poco van animándose; y, para que el gusto no decaiga, circulan por entre las filas de danzantes los escanciadores colando licores en los jarros (p. 18).

En este fragmento, el presente reproduce el dinamismo de la danza captado por un testigo inmediato que la describe. El cambio del tiempo verbal es aquí como el cambio de la interpretación histórica a la crónica. La perspectiva oscila entre la visión desde lejos y la inmediación o visión desde cerca. Otro ejemplo de esta fragmentación temporal se encuentra en estas dos imágenes:

Dentro del templo pudiera caber una villa de quinientos vecinos. En el muro que lo circunda, se ven unas moles en figura de culebras asidas, que serán más tarde pedestales para las columnas de la catedral (p. 11).

Hay calle de herbolarios, donde se venden raíces y yerbas de salud, en cuyo conocimiento empírico se fundaba la medicina: más de mil doscientas hicieron conocer los indios al doctor Francisco Hernández, médico de cámara de Felipe II y Plinio de la Nueva España (p. 13).

El texto atribuye estas descripciones a Cortés mediante los verbos declarativos ("afirma Cortés", p. 11; "dice Cortés", p. 12) y la imitación de la manera medieval de describir la realidad ("Dentro del templo podría caber una villa de quinientos vecinos"). No obstante, en la crónica del conquistador se inserta el discurso interpretativo: tanto la observación sobre la catedral, como la que concierne al médico de Felipe II no pueden venir de Cortés por razones cronológicas²⁷. Asimismo, el imperfecto del verbo "fundar" en la segunda cita implica una perspectiva posterior a la aludida mediante los verbos "haber" y "vender", en presente. Comentando la imagen del templo-catedral, Blanca García Monsiváis observa que se trata de una figura "en la que convergen realidades más remotas como la vida antigua de los habitantes de Anáhuac (evocada por las características del templo), la colonia española (la catedral) y la visión moderna que contempla la fusión de las formas del templo"²⁸. La coexistencia de dos o tres posiciones temporales en los fragmentos citados produce el efecto de un vaivén de perspectivas.

En otras instancias, es el discurso del cronista el que utiliza el tiempo pasado, mientras que la voz que interpreta adopta el presente, marcando la confluencia de los dos momentos de observación de Anáhuac, reparada por Zamora. Esta confluencia no aniquila, sin em-

²⁷ Cortés escribió las cartas entre 1519 y 1526, es decir antes del nacimiento de Felipe II en 1527. La construcción de la catedral se inició en 1573, 26 años después de la muerte de Cortés en 1547.

²⁸ Art. cit., pp. 121-122.

bargo, la yuxtaposición de dos enfoques: uno abarca un pasado lejano, otro intenta acercarlo al momento de la interpretación, convirtiéndolo en parte de “la vida actual”²⁹.

En el apartado tercero, el acercamiento al Anáhuac como objeto de contemplación y reflexión cambia de nuevo. Las imágenes de la geografía, de la naturaleza, de la organización de la vida cotidiana, de las estructuras del poder (el templo, el palacio de Moctezuma) en la ciudad ceden paso a la cultura indígena, encarnada en la poesía y, particularmente, en el simbolismo del motivo de la flor. El cuadro parece la culminación del movimiento que caracteriza esta exploración del Anáhuac: ir cada vez más adentro. Yvette Jiménez de Báez opina que en la tradición prehispánica la visión equivale al acto de “cerrar los ojos para ver en profundidad el sentido de las cosas”³⁰. Si hay en *Visión de Anáhuac* alguna continuidad en la exposición discursiva, es la de profundizar. La visión se inicia con la llegada al Anáhuac primero por mar y después por las montañas, sigue con la exploración de la ciudad desde sus entrañas para al final adentrarse en el alma y espíritu de sus habitantes depositados en la poesía. Pero también aquí el cuadro se fragmenta en diferentes discursos.

El apartado se abre con una reflexión sobre la representación artística de la planta en la cultura indígena. Se trata de un análisis literario de tipo académico según lo señalan el carácter impersonal del discurso mediante “se” o un “nosotros” que remite a la comunidad de lectores especializados (llamados “la erudición”, p. 23; o “la crítica”, p. 25); la recurrencia de verbos que remiten a la búsqueda, estudio o análisis (saber, estudiar, poseer [textos], conocer, convenir [en una tesis]); explicaciones, citas y referencias bibliográficas que precisan datos sobre ediciones y traducciones. En medio de este lenguaje conceptual surge el poema náhuatl. Por un lado, es una simple cita dentro del discurso crítico que cumple una función convencional: la de ejemplo o ilustración; por otro, ese texto, diferenciado por el tipo y el espacio que ocupa, cobra vida propia, hace oír la voz del poeta náhuatl, relegando al fondo la del erudito crítico. En este sentido, puede ser interpretado como un ejemplo de *collage*³¹.

²⁹ El juego verbal entre pasado y presente analizado en estas páginas evoca el procedimiento del que se sirve JOSÉ MARTÍ en “Nuestra América” para acercar el pasado al presente de la escritura. Sobre el sistema verbal en este ensayo, véase DAVID LANGMANOVICH, “Lectura de un ensayo: «Nuestra América», de José Martí”, *Nuevos aseidos al modernismo*, ed. I. Schulman, Taurus, Madrid, 1987, pp. 235-245. Algunas de sus observaciones fueron muy útiles para este estudio.

³⁰ Art. cit., pp. 468-469.

³¹ Descrito por BÜRGER como “the insertion of reality fragments into the painting, i. e., the insertion of material that has been unchanged by the artist” (*op. cit.*, p. 77), el *collage* en un texto literario suele consistir en la inserción de citas. No se trata, sin embargo, de una cita convencional, sino de la que se presenta “as an interpolation, interrupting the text..., as if it were an eruption of raw reality” (JACOB KORG,

El cantar *Ninoyolnonotza* no es un texto por completo original, ya que se trata de una doble traducción (del náhuatl al inglés y del inglés al español) que inexorablemente tuvo que traicionar la palabra del poeta. A pesar de eso, por ser poesía, es decir la expresión más directa del alma del pueblo, forma parte de la realidad de Anáhuac (como "las esculpturas de piedra y barro" o "la cerámica de Cholula", p. 23, en las que también aparecen los motivos de la flor) y la introduce en esta armazón de discursos que no son sino elaboraciones textuales (representaciones) acerca de la realidad. Se inserta por medio de ella el mundo náhuatl articulado por un poeta náhuatl, lo que significa que se trata de la ruptura más fuerte en el ensayo, del cambio más brusco del punto de vista: la visión europea, en particular, y occidental, en general, que domina el ensayo, se confronta aquí con la visión del indígena.

El mosaico de cuadros, imágenes y, sobre todo, perspectivas, permite ver la estructura de *Visión de Anáhuac* como el montaje, definido por Bürger como "‘side by side’ (overlapping) of images that refer to an identical object"³². El objeto —Anáhuac— se percibe y, a continuación, construye como una interacción de multiplicidad de voces, operaciones cognoscitivas, sensaciones y discursos. De esta manera, la escritura no lo identifica con un sentido determinado y acabado, sino que, multiplicando las formas de comprensión y percepción del objeto, lo rinde múltiple, variable y complejo. Anáhuac no es una idea o una imagen sino una red o ensamblaje de imágenes, nociones, conceptos, recursos de conocimiento que, como en un cuadro cubista, crean un orden espacial simultáneo. La visión que propone Reyes no es una simple transposición de la realidad, sino un tejido de hilos interpretativos cuya base es la interacción entre sus componentes³³.

Cabe preguntarse cuál es el mensaje ideológico inscrito en esta estructura. Para Wolfgang Iser, el montaje "destroys the illusionary finiteness of 'images' and does away with the confusion between genuine phenomena and the form of their apperception. The reality that cannot be depicted is shown by the overlapping (or interacting) images in the form of an abundance of extremely bizarre views which, precisely because of their individual character, are capable of being produced ad infinitum"³⁴.

³² "The dialogical nature of collage in Pound's *Cantos*", *Mosaic: A Journal for the Interdisciplinary Study of Literature*, 22, 1989, p. 96.

³³ *Op. cit.*, p. 118. BÜRGER, a su vez, sigue las ideas de Wolfgang Iser.

³⁴ Es de notar aquí que esta construcción del ensayo de Reyes hace de él un ejemplo perfecto de la estructura que, según ADORNO, debería caracterizar al ensayo como género: "The essay... introduces concepts directly, 'immediately', as it receives them. They gain their precision only through their relation to one another... In the essay, concepts do not build a continuum of operations, thought does not advance in a single direction, rather the aspects of the argument interweave as in a carpet" ("The essay as form", p. 160).

³⁴ Citado en BÜRGER, *op. cit.*, p. 118.

Según sugiere Gregory Ulmer, la capacidad subversiva del montaje reside en el cuestionamiento de la representación ilusiónista: “Montage does not reproduce the real, but constructs an object (its lexical field includes the terms «assemble, build, join, unite, add, combine, link, construct, organize»...) or rather, mounts a process... in order to intervene in the world, not to reflect but to change reality”³⁵.

Podemos llegar a asumir dos conclusiones sobre el recurso del montaje en el ensayo de Reyes. Primero, mediante este procedimiento formal el autor señala su convicción de que la representación no reproduce la realidad sino que construye una realidad, es decir opera como una visión o un proyecto. Segundo, por medio de la forma de *Visión de Anáhuac*, expresa Reyes su más profunda convicción sobre la realidad y la manera de aprehenderla. En otro ensayo suyo, “Pasado inmediato”, se encuentra esta observación: “Sumando varias perspectivas, varios sistemas de referencia; reduciendo unos a otros; teniendo en cuenta la relatividad de todos ellos, y su interdependencia para un ojo omnipresente que acertara a mirar el cuadro desde todos los ángulos a la vez, nos acercaremos al milagro de la comprensión”³⁶.

Sería difícil encontrar una descripción más acertada del proceso de comprensión y representación que se desarrolla en *Visión de Anáhuac*, a la vez, más parecida al ya citado fragmento acerca de la técnica cubista. Escrito para buscar “el alma nacional” en el momento en que ésta se encuentra en crisis, el ensayo da testimonio de una nueva actitud hacia la realidad que se está forjando en el México de la Revolución. Al terminarse “la prodigiosa ficción política” del porfirismo y al estallar la realidad mexicana en mil pedazos, ya no es posible asumir la realidad como un sistema unidimensional que se puede aprehender mediante una sola lógica cognoscitiva. Por medio de la forma, el ensayo, Reyes propone una revolución en el dominio de la comprensión del mundo. La fragmentación que introduce una heterogeneidad de lenguajes, discursos, visiones y géneros pone en duda el método positivista basado en la observación “científica”, el materialismo y la racionalidad y sugiere el inmenso valor de otros acercamientos como la subjetividad, la emoción y la intuición. En su ensayo, Reyes expresa su compromiso con Anáhuac-México y con su alma por medio de la forma, y propone un destino, porque al transformar el modo de mirar hacia el pasado se formula una nueva manera de actuar en el futuro: “No renunciaremos... a ningún objeto de belleza”.

MAGDALENA PERKOWSKA-ÁLVAREZ
Leiden Universiteit

³⁵ “The object of post-criticism”, *The anti-aesthetic. Essays on postmodern culture*, ed. Hal Foster, Bay Press, Seattle, WA, 1983, p. 86.

³⁶ *Obras completas*, F.C.E., México, 1955-79, t. 12, p. 182.