

IDENTIDAD NACIONAL
Y CONSTRUCCIÓN TEXTUAL
EN *VISIÓN DE ANÁHUAC (1519)**

Anthony Stanton

Comienzo reiterando lo que es hoy una verdad aceptada: la *Visión de Anáhuac* es una obra maestra. Se puede debatir si es la obra mayor de Reyes. Otros sostendrán que *Ifigenia cruel* ocupa ese lugar o tal vez algún otro texto, pero para mí es innegable que el autor dejó varias obras maestras en distintos géneros (opino, por ejemplo, que el breve ensayo “Notas sobre la inteligencia americana” tiene todos los atributos de una obra seminal en el terreno del ensayo breve). Acerquémonos pues a la complejidad de este texto magistral creado hace un siglo para tratar de explicar su carácter clásico mediante un análisis de sus mecanismos de construcción y en seguida relacionarlos con los temas subyacentes.

Publicada por primera vez en 1917 en la colección “El Convivio” de San José de Costa Rica, dirigida por su amigo Joaquín García Monge, la *Visión de Anáhuac* lleva, como parte integral de su título, la fecha de 1519, año del primer encuentro entre Cortés y Moctezuma, año también de

* Una versión modificada de este texto se publicó en inglés como “National Identity as Textual Construction in *Visión de Anáhuac (1519)* by Alfonso Reyes”, en *A World in Words, A Life in Texts: Revisiting Latin American Cultural Heritage. Festschrift in Honour of Peter R. Beardsell*, ed. Victoria Carpenter, Oxford, Peter Lang, 2011, pp. 11-36.

la primera de las *Cartas de relación* de aquél, la llamada “Carta de Veracruz”, firmada el 20 de julio de 1519. Todas las ediciones del texto de Reyes llevan al final la indicación del lugar y la fecha de su composición: “Madrid, 1915”. Así, como percibió muy pronto Federico García Sanchiz, se establece una imagen especular entre el primero y el último de los renglones del texto: se trata de una fecha reversible —o lo que podríamos llamar una fecha-palimpsesto— que enlaza el pasado y el presente, México y Madrid, en un doble espejismo, un juego de espejos enfrentados: 1519-1915.¹ Sabemos incluso que el autor pensaba titular su texto con la pura fecha: *Mil quinientos diez y nueve*, pero desistió, probablemente ante la opinión de su amigo y editor costarricense.²

Este juego de simetría invertida es el primer indicio de la presencia de una serie de oposiciones, tensiones binarias y reflejos bifrontes que atraviesan el texto entero: no sólo la pareja formada por pasado y presente sino también otras que se comentarán más adelante (América y Europa, naturaleza y cultura, contemplación y acción, las armas y las letras, unidad y heterogeneidad, creación y erudición, historia documental y recreación imaginativa, poesía y prosa, originalidad y traducción, autenticidad y falsificación). En las páginas siguientes me propongo mostrar, primero, cómo el origen mismo del texto dentro de la obra de Reyes explica, en parte, la presencia de estas oposiciones binarias que

¹ Véase “Historia documental de mis libros. III. *Visión de Anáhuac*”, en *Obras completas de Alfonso Reyes*, vol. 24 (*Memorias*), México, FCE, 1990, pp. 178-186. El comentario sobre las fechas y la relación entre pasado y presente proviene de una carta de García Sanchiz, fragmento citado por Reyes en la p. 183. La carta, fechada en París en diciembre de 1923, se conserva en la Capilla Alfonsina en la Ciudad de México.

² La carta que Reyes dirige a García Monge para acompañar el manuscrito de la *Visión* está fechada el 25 de octubre de 1916. En ella el autor habla del título propuesto como “un nombre absurdo”. Véase la reproducción de la carta en Alicia Reyes, *Genio y figura de Alfonso Reyes*, 4ª ed., México, FCE, 2000, p. 75.

resultan, sin embargo, complementarias en el gran trabajo sintético de mediación que constituye la escritura y la reescritura de *Visión de Anáhuac*. En segundo lugar, analizaré algunos de los rasgos más importantes de cada una de las cuatro partes del texto.

Pero regresemos un momento a la cuestión de la cronología y la composición para ver cómo esa fecha moderna, más que una indicación precisa de un dato objetivo, forma parte de la construcción de la obra. En el capítulo correspondiente de la “Historia documental de mis libros”, así como en las notas textuales a los dos primeros tomos de sus obras completas, el mismo Reyes señaló que la *Visión* incorpora “corregidos, algunos pasajes iniciales de la conferencia: *El paisaje en la poesía mexicana del siglo XIX* (1911)”, texto publicado en su primer libro, *Cuestiones estéticas*. Efectivamente, en la versión escrita de la conferencia dada en representación del Ateneo de la Juventud en 1911 se encuentra la primera formulación del famoso epígrafe que encabeza la primera parte de la *Visión*. En la versión escrita de la conferencia se lee: “*Caminante: has llegado a la region más propicia para el vagar libre del espíritu. Caminante: has llegado a la region más transparente del aire*”.³ En el ensayo escrito en Madrid, la última oración es idéntica, salvo por la sustitución de “caminante” por “viajero”. También se incorporan al texto posterior algunas frases de la descripción del paisaje del Valle de México y algunas de las citas literarias. Durante mucho tiempo se atribuyó el famoso epígrafe a distintos autores clásicos o modernos (como Menandro, Humboldt, Navarrete, Renan o incluso Lezama Lima) y lo cierto es que a partir de la segunda edición (la de 1923) el epígrafe aparece sin atribución, pero una consulta de la primera edición

³ “El paisaje en la poesía mexicana del siglo XIX”, reproducido en *Obras completas de Alfonso Reyes*, vol. 1, México, FCE, 1955, p. 198.

deja ver que después de la frase el autor agregó sus propias iniciales (A. R.) para dejar clara la autoría del mismo.⁴

Por una carta de Pedro Henríquez Ureña a su amigo, fechada el 29 de noviembre de 1913, sabemos que éste estaba trabajando sobre la *Visión* desde 1913.⁵ Asimismo, por una carta a su editor García Monge, sabemos que Reyes le envía el manuscrito el 25 de octubre de 1916. Por lo tanto, es muy posible que no sólo la génesis y hasta la escritura del texto hayan comenzado antes de 1915 sino también que la redacción y corrección hayan seguido aun después de esa fecha. Ya en el exilio parisino y madrileño —un exilio que se autoimpuso después de la muerte violenta de su padre, el general Bernardo Reyes, asesinado durante la rebelión militar contra el presidente Madero en febrero de 1913—, Reyes comunica en cartas a sus amigos su estado de ánimo dominado por la soledad, la melancolía y la nostalgia. Al llegar a España en 1914 se acentúa el problema apremiante de la pobreza. Durante este tiempo el joven sigue trabajando en un proyecto que nunca culminará: el de un estudio antológico sobre “El paisaje en la poesía mexicana”. Es decir, decide ampliar la conferencia de 1911 hasta convertirla en un libro antológico con un estudio sobre la poesía descriptiva del paisaje mexicano. Durante 1914 se intensifica el trabajo. Mi hipótesis, que podría reforzarse el día en que conozcamos más cartas de la correspondencia con Henríquez Ureña

⁴ Alfonso Reyes, *Visión de Anáhuac (1519)*, Colección El Convivio, San José de Costa Rica, Imprenta Alsina, 1917, p. 7. Una consulta de esta primera edición le hubiera ahorrado mucho trabajo a James Willis Robb. Véase su texto “En busca de ‘La región más transparente del aire’ de Alfonso Reyes (historia y reexamen del epígrafe, con una Comedia de Equivocaciones)”, en *Por los caminos de Alfonso Reyes (estudios, segunda serie)*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes-Centro de Investigación Científica y Tecnológica de la Universidad del Valle de México, 1981, pp. 31-46.

⁵ En las notas a su carta fechada el 29 de noviembre de 1913, Henríquez Ureña le dice a Reyes: “Es inútil tratar de publicar la *Visión de Anáhuac through* la Secretaría.” Véase Alfonso Reyes y Pedro Henríquez Ureña, *Correspondencia 1907-1914*, José Luis Martínez, ed., México, FCE, 1986, p. 257.

y el texto completo del *Diario* de Reyes, es que lo que empezó por ser un trabajo erudito se fue transformando en un texto de creación. Veremos que la *Visión* conserva muchos rasgos de su origen erudito y filológico.

La conferencia de 1911 no es el único antecedente textual directo de la *Visión* dentro de la obra de Reyes. También habría que considerar como fuente intratextual al poema “La hora de Anáhuac”. Aquí hay un problema para fechar este poema. Cuando es recogido en el libro *Huellas* en 1922, lleva la indicación “México y Madrid, 1909–1915”, pero en *Constancia poética*, el tomo de las obras completas que reúne la obra poética, la indicación es “México, 1912”.⁶ Cualquiera que sea la verdad sobre la fecha y el lugar de composición, lo que parece indudable es que este poema es anterior a la *Visión*. Cito a continuación el último cuarteto de hexámetros épicos del poema, cuarteto que fija el momento cataclísmico de la destrucción violenta de un mundo y el difícil comienzo de una nueva era:

¡Príncipe de la Piragua! ¿Qué te valdrían perdones?
 ¡Siégale, Conquistador, con el cuchillo que llevas!
 (Última hora de Anáhuac: llora sobre las naciones,
 hora que tiendes el cuello a la hoz de las horas nuevas.)⁷

Estos datos sobre las fuentes del texto en la propia obra de Reyes dicen mucho sobre el método de composición de la *Visión*: el ensayo se va construyendo por acumulación, selección, yuxtaposición y refundición imaginativa de textos propios y ajenos, del pasado y del presente. Este texto-palimpsesto está hecho de la coexistencia y superposición de

⁶ El poema se puede consultar en *Huellas*, México, Andrés Botas e Hijo, 1922, pp. 44-46; y en *Constancia poética*, vol. 10 de las *Obras completas de Alfonso Reyes*, México, FCE 1959, pp. 61-63.

⁷ “La hora de Anáhuac”, en *Constancia poética*, vol. 10 de las *Obras completas de Alfonso Reyes*, México, FCE, 1959, p. 63.

otros textos en una operación de mediación sintética. El sincretismo cultural de México parece exigir un sincretismo textual. La lista de los intertextos citados o aludidos en la *Visión* es enorme. Ya hemos mencionado varios textos propios de distintos géneros, pero si pensamos en los textos ajenos citados o aludidos, el abanico es realmente impresionante: *Delle Navigazioni et Viaggi* del Ramusio, las crónicas de Solís, las *Cartas de relación* de Cortés, *La isla del tesoro* de Stevenson, *El semejante a sí mismo* de Juan Ruiz de Alarcón, el ensayo sobre Alarcón de Pedro Henríquez Ureña, las novelas de Chateaubriand, un poema de fray Manuel de Navarrete, el *Ensayo político* del barón de Humboldt, la *Historia verdadera de la Conquista de la Nueva España* de Bernal Díaz del Castillo, las crónicas de Gómara, un poema de Darío, la crónica del Conquistador Anónimo, un verso de Ignacio Ramírez (El Nigromante), el Códice Vaticano, el *Escudo de armas de México* de Cabrera y Quintero, el gran libro de fray Bernardino de Sahagún, los poemas de *Las aztecas* de José Joaquín Pesado con los modelos de Horacio y Netzahualcóyotl, las traducciones de Brinton (traductor norteamericano de poesía náhuatl) y las de José María Vigil (traductor al español de las traducciones al inglés de Brinton), Wordsworth, Molina, libros de la Biblia como el *Cantar de los cantares*, *The Pilgrim's Progress* de Bunyan y, finalmente, John Keats. Son al menos 27 casos en un texto que tiene 22 páginas de extensión en la edición de las obras completas. E insisto: no he incluido en esta cifra los nombres de pintores, ni las múltiples figuras mitológicas mencionadas. El arco temporal cubierto va desde la civilización grecorromana y la precolombina de México hasta la Biblia, textos del Renacimiento, las crónicas de Indias, la literatura barroca, libros históricos y científicos del siglo XVIII, obras del romanticismo europeo y americano, poemas modernistas, traducciones del siglo XIX, literatura de viajes de varias épocas y textos del siglo XX que son contemporáneos del

momento de escritura (éstos son más abundantes en la primera edición: después fueron eliminados algunos). Desde luego, lo interesante es ver cómo Reyes logra sintetizar y refundir esta gran multiplicidad textual que abarca una pluralidad muy heterogénea: pluralidad histórica, lingüística, genérica, geográfica, cultural y disciplinaria.

Varios comentaristas, como Paulette Patout en su libro *Alfonso Reyes y Francia* y Magdalena Perkowska-Álvarez en un artículo, han hablado de la *Visión* en términos de la técnica cubista de un *collage* textual, pero me parece equivocada esta apreciación.⁸ Cuando los pintores cubistas Picasso y Braque inventan el *collage* y su variante el *papier collé* en 1912, se dan cuenta de inmediato de las implicaciones revolucionarias de su descubrimiento. Al incorporar en sus cuadros fragmentos de objetos preexistentes (una columna recortada del periódico, un pedazo de tela, una etiqueta de botella), los pintores están cuestionando la noción misma del arte como representación de lo real. En manos de dadaístas y surrealistas, esta técnica se convierte en el arma perfecta para destruir la noción tradicional del arte. En el *collage* lo esencial es el choque violento provocado por la yuxtaposición sorprendente de materiales incongruentes. Por eso es una técnica vanguardista, diseñada para desencadenar lo que los formalistas rusos llamaron *ostranenie* o desfamiliarización. Sin embargo, en la construcción de un texto como la *Visión* no sólo no hay tal choque violento sino que las múltiples yuxtaposiciones se armonizan en la escritura propia y en la reescritura de los materiales heterogéneos. En Reyes está vigente un criterio estilístico (que responde a profundas necesidades psíquicas) de unidad armónica que

⁸ Véanse Paulette Patout, "Visión cubista de Anáhuac" en *Alfonso Reyes y Francia*, trad. Isabel Vericat, México, El Colegio de México-Gobierno del Estado de Nuevo León, 1990, pp. 130-132, y Magdalena Perkowska-Álvarez, "La forma y el compromiso en *Visión de Anáhuac* de Alfonso Reyes", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 49 (2001), pp. 81-96.

es anterior y ajeno al arte vanguardista más radical.⁹ Por lo tanto, no creo que sea legítimo hablar de la *Visión* como un *collage* en sentido estricto. Lo que sí se da en el texto, sin embargo, es el fragmentarismo (herencia de la modernidad romántica) y el multiperspectivismo (herencia cubista).

1915 es una fecha significativa porque puede decirse que marca el punto de origen de la literatura mexicana moderna, surgida en medio de la violenta guerra civil que constituye la fase armada de la Revolución mexicana. Pensemos que en 1915 Mariano Azuela publica la primera versión por entregas de *Los de abajo*, destinada a ser —a partir de 1925— la novela canónica de la Revolución mexicana. 1915 es también el año en que Martín Luis Guzmán edita *La querrela de México*, amargo diagnóstico de la crisis nacional escrito en el mismo edificio que ocupaba su amigo ateneísta exiliado en Madrid, en el mismo momento en que éste trabajaba en la *Visión*. Recordemos que Guzmán hace una despiadada radiografía de los males que sufre la patria y sentencia: “*padecemos penuria del espíritu*”.¹⁰ Su diagnóstico es histórico, político, moral y psicológico. Termina el primer ensayo de su libro con una invitación a no “pulir más nuestra fábula histórica”,¹¹ frase que retomará Reyes unos años después. En los mismos términos pero en fecha posterior Antonio Caso denuncia “El problema de México” y se pregunta: “¿Cómo formar un pueblo con culturas tan disímiles? ¿Cómo realizar un ‘alma colectiva’ con factores tan heterogéneos?”¹² Caso percibe el origen de lo que llama la tragedia de México en

⁹ En este sentido tiene razón Andrés Zamora cuando habla de “la irrefrenable tendencia del texto a la armonía y a la síntesis”. Andrés Zamora, “Alfonso Reyes: el intelectual o la efímera magia de la palabra”, *Hispanic Review*, vol. 64 (1996), p. 230.

¹⁰ *La querrela de México* (1915), en Martín Luis Guzmán, *Obras completas*, México, FCE, 1984, vol. 1, p. 10 (cursivas en el original).

¹¹ *Ibid.*, p. 11.

¹² Antonio Caso, *El problema de México y la ideología nacional* (1924), en *Obras completas*, vol. 9, México, UNAM, 1976, p. 65.

la Conquista, hecho que imposibilita —dice— “la unificación de la raza” y “la homogeneidad de la cultura”.¹³ Reyes contesta indirectamente a ambos pensadores en la *Visión*.

Lo anterior contextualiza el momento de escritura y la posición de Reyes dentro de las preocupaciones compartidas por varios miembros del Ateneo de la Juventud, pero si pensamos además que terminó de elaborar su texto en el exilio madrileño, es lícito preguntar por la presencia paralela de actitudes y obsesiones que llegan del entorno local de la cultura española de aquel momento. Recordemos que Reyes comienza a participar poco a poco en la vida cultural de España incorporándose a los trabajos del Centro de Estudios Históricos en Madrid bajo el liderazgo de Ramón Menéndez Pidal y es normal que ese ámbito tenga cierto impacto en él. Aunque la crítica no ha hablado mucho, en este caso, de la influencia específica de ideas y tópicos del entorno local, creo que es muy factible trazar una serie de coordenadas que relacionen a Reyes y a este texto en particular con la llamada Generación de 1898. Otra fecha simbólica que marca el año del desastre, de la crisis: 1898 representa para los escritores e intelectuales españoles lo que 1910 o, más bien, 1913 o 1915 representan para los miembros mexicanos del Ateneo de la Juventud. La introspección nacional es desatada por una crisis colectiva y la reflexión sobre el alma nacional desemboca, en ambos casos, en un diagnóstico histórico, ético, político, estético y psicológico de la decadencia.

Más que un *collage* textual, la *Visión* parece concentrar muchos de los rasgos asociados con los escritos del grupo de escritores españoles que Azorín había bautizado en 1913 con el marbete de la Generación del 98. Son evidentes los paralelismos que existen entre los ateneístas mexicanos y sus precursores españoles. Ambos grupos comparten la

¹³ *Ibid.*, pp. 69-70.

misma combinación de esteticismo modernista con cierto escepticismo individualista, la misma pugna entre lo individual y lo colectivo, el mismo conflicto entre la acción y la contemplación. Tanto en España como en México el escritor tiende a convertirse en intelectual y asumir una función pública y social. Los dos grupos revelan una parecida inclinación por una escritura fragmentaria que produce textos genéricamente indeterminados. Ambos grupos postulan una doctrina regeneracionista para combatir lo que perciben como degeneración de la psicología del alma nacional. Unamuno ya había establecido una oposición entre la Historia y lo que llamó la intrahistoria, noción que nombra una tradición eterna localizada en el inconsciente.¹⁴

Además de estas analogías generacionales, también hay paralelismos textuales específicos. Por ejemplo, cuando Reyes está escribiendo la *Visión* tiene en su horizonte inmediato el gran libro de Antonio Machado, *Campos de Castilla* (1912), una verdadera visión estética del paisaje de la meseta central, visión que no excluye la dimensión ética, social e histórica. En ambos libros el paisaje funciona como una especie de depositario eterno de la unidad del espíritu nacional. También en la *Visión* funciona aquel “doble espejismo” que identificó Antonio Machado como el problema epistemológico central de su época, en el prólogo que escribió en 1917 para una nueva edición de sus poemas (tomo que incluía *Campos de Castilla*). Por último, no sorprende que el mismo Azorín, gran amigo de Reyes durante su década madrileña, sea el autor de uno de los primeros comentarios periodísticos sobre la segunda salida de la *Visión*, la esmerada edición que se publicó en Madrid en 1923 como primer número de la Biblioteca Índice (“Biblioteca de Definición y

¹⁴ Unamuno desarrolla la noción en la primera parte (“La tradición eterna”) de su ensayo *En torno al casticismo*, páginas publicadas por primera vez en *La España Moderna* en 1895.

Concordia”, como reza en la página preliminar), colección codirigida por Reyes y Juan Ramón Jiménez. En su breve reseña, el autor de *Castilla* (1912) elogia la prosa “precisa, limpia, vivamente coloreada” y percibe la meta de rastrear y crear “la comunidad espiritual que ha de unir a españoles y americanos”.¹⁵ No le faltaba razón.

En una carta a Guzmán, fechada el 12 de marzo de 1914, Reyes le informa que está ampliando la conferencia sobre el paisaje, dándole carácter antológico, para convertirla en “un libro sobre la poesía descriptiva en México” y en seguida dice que el exilio le ha hecho “pensar un poco en México —el de los tristes destinos” y le anuncia su intención de escribir “una historia de la idea nacional en México”.¹⁶ Lo novedoso aquí es la transformación de la antología y estudio de la poesía mexicana del paisaje en un ensayo sobre la historia del nacionalismo o sobre la evolución del “alma nacional”. En otra carta posterior, dirigida a Antonio Mediz-Bolio en 1922, carta que recuerda los días compartidos en Madrid, Reyes le expone todo un programa de escritura y reflexión. La importancia es tal que merece citarse extensamente:

—Yo sueño —le decía yo a usted— en emprender una serie de ensayos que habían de desarrollarse bajo esta divisa: “En busca del alma nacional.” La *Visión de Anáhuac* puede considerarse como el primer capítulo de esta obra, en la que yo procuraría extraer e interpretar la moraleja de nuestra terrible fábula histórica: buscar el pulso de la patria en todos los momentos y en todos los hombres en que parece haberse intensificado; pedir a la brutalidad de los hechos un sentido espiritual; descubrir la misión del *hombre mexicano* en la tierra, interrogando pertinazmente a todos los fantasmas y las piedras de nuestras tumbas y nuestros monumentos. Un pueblo se salva cuando logra

¹⁵ Azorín, *Obras completas*, Ángel Cruz Rueda, ed., Madrid, Aguilar, 1948, vol. 4, pp. 679 y 680.

¹⁶ Martín Luis Guzmán y Alfonso Reyes, *Medias palabras. Correspondencia 1913-1959*, Fernando Curiel, ed., México, UNAM, 1991, pp. 83-84.

vislumbrar el mensaje que ha traído al mundo: cuando logra electrizarse hacia un polo, bien sea real o imaginario, porque de lo real y lo imaginario está tramada la vida. La creación no es un juego ocioso: todo hecho esconde una secreta elocuencia, y hay que apretarlo con pasión para que suelte su jugo jeroglífico. ¡En busca del alma nacional! Ésta sería mi constante prédica a la juventud de mi país. Esta inquietud desinteresada es lo único que puede aprovecharnos y darnos consejos de conducta política. Yo me niego a aceptar la historia como una mera superposición de azares mudos. Hay una voz que viene del fondo de nuestros dolores pasados; hay una invisible ave agorera que canta todavía: *tibuic, tibuic*, por encima de nuestro caos de rencores. ¡Quién lograra sorprender la voz solidaria, el oráculo informulado que viene rodando de siglo en siglo, en cuyas misteriosas conjugaciones de sonidos y de conceptos todos encontrásemos el remedio a nuestras disidencias, la respuesta a nuestras preguntas, la clave de la concordia nacional!¹⁷

Quiero llamar la atención sobre la forma en que Reyes usa aquí muy conscientemente la misma frase que Guzmán había empleado en su ensayo de 1915 (“nuestra fábula histórica”), sólo que dándole una connotación positiva que no tiene en el texto de su amigo. Mientras otros denuncian los males de la patria, Reyes propone una solución en forma de un evangelio secular de salvación (“predica” es la palabra empleada). En lugar de reiterar el fatalismo pesimista o el determinismo racial, tan comunes en el pensamiento positivista, Reyes ofrece un remedio, una cura que mira hacia el futuro. La introspección debe desembocar en el desciframiento de una clave oculta que permita la coexistencia unificada de lo heterogéneo. Debajo de la superficie del conflicto, del resentimiento y de la discordia subyace un principio de continuidad y armonía que el escritor tiene el deber y la

¹⁷ “Carta a Antonio Mediz-Bolio”, recogido en *Simpatías y diferencias (quinta serie: Reloj de sol)*, en *Obras completas de Alfonso Reyes*, vol. 4, México, FCE, 1956, pp. 421-422.

necesidad de revelar o, tal vez, crear. Éste es el objetivo último de la *Visión de Anáhuac*. El programa estético es, de nuevo, inseparable del conjunto de diagnósticos y curas en los ámbitos social, histórico, moral, político y psicológico. El arte construye un modelo de lo que la política y la historia no parecen permitir en aquel momento de crisis.

*

La primera parte de la *Visión*, dividida a su vez en cinco bloques interiores, explora el tema del descubrimiento histórico del Nuevo Mundo, la descripción de la naturaleza y el paisaje de Anáhuac (el Valle Central, sede del poder), la desecación de los lagos, la comparación entre el Viejo y el Nuevo Mundo (la descripción de la “Castilla americana”) y, por último, la llegada de Cortés y sus hombres a Tenochtitlan, la ciudad en medio del lago. Lo llamativo es que el descubrimiento es sobre todo visual, como si el autor estuviera presente, primero como lector de los libros y después como testigo presencial. Estamos ante un punto de vista que no es estable sino que va cambiando. El “descubrimiento” se hace, desde la perspectiva europea, en los “libros llenos de noticias extraordinarias y amenas narraciones geográficas”,¹⁸ los mismos libros que el niño mexicano hojea en la biblioteca familiar. La ejemplificación se da en las estampas y los mapas del libro del Ramusio (doble o triple mediación de la letra y la imagen puesto que se nos dice que un cronista como Solís leyó alguna de las cartas de Cortés no en español sino en la traducción al italiano en este libro publicado en Venecia en 1557). Al final del primer bloque se introduce el tema del segundo (“la vegetación de Anáhuac”). Se trata

¹⁸ *Visión de Anáhuac (1519)*, recopilado en *Obras completas de Alfonso Reyes*, vol. 2, México, FCE, 1956, p. 13. Todas las citas del texto se tomarán de esta edición, señalando sólo la página entre paréntesis.

de un recurso que se va a repetir en todo el texto: cada fragmento interior de cada parte está entrelazado con las demás secuencias para subrayar así la unidad total del conjunto. En el fragmento anterior predomina la perspectiva de la tercera persona, hasta el último renglón que introduce la primera persona del singular y del plural: “Deténganse aquí nuestros ojos: he aquí un nuevo arte de naturaleza” (p. 14).

El primer párrafo del segundo fragmento es magistral. Si se pudiera desligar del texto total sería un poema en prosa:

La mazorca de Ceres y el plátano paradisíaco, las pulpas frutales llenas de una miel desconocida; pero, sobre todo, las plantas típicas: la biznaga mexicana —imagen del tímido puerco espín—, el maguey (del cual se nos dice que sorbe sus jugos a la roca), el maguey que se abre a flor de tierra, lanzando a los aires su plumero; los “órganos” paralelos, unidos como las cañas de la flauta y útiles para señalar la linde; los discos del nopal — semejanza del candelabro—, conjugados en una superposición necesaria, grata a los ojos: todo ello nos aparece como una flora emblemática, y todo como concebido para blasonar un escudo. En los agudos contornos de la estampa, fruto y hoja, tallo y raíz, son caras abstractas, sin color que turbe su nitidez (p. 14).

Adviertan la belleza y la eficacia de la descripción que establece constantes paralelismos entre lo conocido (lo europeo) y lo desconocido (lo americano). El encuentro con lo nuevo se hace desde lo conocido. El maíz, invención mesoamericana, se presenta en términos de la mitología romana (“mazorca de Ceres”) mientras el humilde nopal se compara con el suntuoso candelabro. La naturaleza vista en términos culturales. El efecto total conforma la “flora emblemática” tan común en los blasones y escudos de la aristocracia europea y presente también, en otra estilización, en los códices mesoamericanos. La desecación de los lagos, tema del fragmento siguiente, aparece aquí junto con la devastación de los bosques y el segundo párrafo termina con una

imagen de violencia, agresividad y miedo: “En la tierra salitrosa y hostil, destacadas profundamente, erizan sus garfios las garras vegetales, defendiéndose de la seca” (p. 14).

La secuencia siguiente desarrolla el tema de la desecación de los lagos e introduce el simbolismo ternario a través de la referencia a las “tres razas” y “casi tres civilizaciones” que han llevado a cabo “la consigna de secar la tierra”. Así tenemos “tres regímenes monárquicos”, simbolizados por las figuras de Netzahualcóyotl, el segundo Luis de Velasco, y Porfirio Díaz (la inclusión de Díaz es irónica puesto que presidió sobre lo que fue y es todavía —al menos en teoría— una república federal). Si las oposiciones duales constituyen el punto de partida, las relaciones ternarias señalan la síntesis deseada de la concordia nacional. Se establecen paralelismos entre los desastres naturales (las constantes inundaciones que amenazaban la ciudad de Tenochtitlan, más tarde Ciudad de México —“el agua vengativa espiaba de cerca a la ciudad”— y las conmociones causadas por los hombres, aquí la Revolución de 1910: “Cuando los creadores del desierto acaban su obra, irrumpe el espanto social” (p. 15).

El cuarto fragmento regresa a la dualidad entre América y Europa, entre Anáhuac y Castilla, y agrega otra dualidad, esta vez interna: la que existe entre la selva y el altiplano. En la primera oración tenemos otro ejemplo de una imagen doble, reversible: “El viajero americano está condenado a que los europeos le pregunten si hay en América muchos árboles” (p. 15). ¿Quién es —podríamos preguntarnos— el “viajero americano”? ¿Es el americano que se encuentra en Europa, como Reyes en 1915? ¿O es el europeo que regresa de sus viajes en América, como Cortés, Humboldt y tantos otros? La frase-bisagra permite ambas lecturas. Un corolario epistemológico se desprende de estas imágenes reversibles: el autoconocimiento sólo es posible cuando uno logra verse desde el punto de vista ajeno. Es decir: uno se conoce a través del otro.

La descripción de esta “Castilla americana” que es el Valle de México reproduce los rasgos señalados por Pedro Henríquez Ureña en su conferencia sobre Juan Ruiz de Alarcón: un lugar armónico, sobrio y de plasticidad transparente, “donde el aire brilla como espejo y se goza de un otoño perenne” (p. 15). El dominicano había hablado del “otoño perpetuo”; Reyes se hace eco de esto cuando menciona el “otoño perenne”. Todo lo que sigue sobre los “dos aspectos de nuestra naturaleza” es un desarrollo imaginativo de las ideas de Henríquez Ureña: no una copia mimética sino una apropiación creadora. Henríquez Ureña había identificado en su conferencia de 1913 al espíritu nacional de México no sólo con la mesura, discreción y sobriedad de la obra de Alarcón sino también con los rasgos del paisaje y el clima de Anáhuac: “Como los paisajes de la altiplanicie de Nueva España, recortados y acentuados por la tenuidad del aire, aridecidos por la sequedad y el frío [...] así la poesía mexicana parece pedirles su tonalidad. La discreción, la sobria mesura, el sentimiento melancólico, crepuscular y otoñal, van concordes con este otoño perpetuo de las alturas, bien distinto de la eterna primavera fecunda de los trópicos.”¹⁹ Así, de los dos aspectos opuestos de nuestra naturaleza, Reyes desestima “la cantada selva virgen de América”, que inspiró “los entusiasmos verbales de Chateaubriand” (pp. 15-16). La selva es vista como lugar de abandono, embriaguez, exaltación, escenario de “anarquía vital”, “horno genitor” que sólo produce energía instintiva, “sombra engañadora”, confusión bochornosa y letargo soporífico. Como en varios escritos de su padre intelectual (Henríquez Ureña), la selva se equipara con la pereza, el descuido y la abundancia irracional del código cultural del romanticismo. Es decir: las descripciones de la naturaleza funcionan en realidad como argumentos culturales. La selva, tan celebrada por los románticos euro-

¹⁹ Pedro Henríquez Ureña, “Don Juan Ruiz de Alarcón”, en *Estudios mexicanos*, José Luis Martínez, ed., México, FCE, 1984, p. 26.

peos y americanos, es aquí objeto de escarnio, un poderoso símbolo negativo.

Frente a este estereotipo romántico de la naturaleza salvaje y virgen, Reyes opone “lo nuestro, lo de Anáhuac”, como “cosa mejor y más tónica” (p. 16), como si fuera la cura de una enfermedad hereditaria. Aquí nos ofrece una autodescripción que es al mismo tiempo una celebración del código cultural del clasicismo con sus valores principales encarnados en la percepción visual del paisaje de las alturas (claridad, nitidez, orden, armonía, transparencia reverberante y purificación): “La visión más propia de nuestra naturaleza está en las regiones de la mesa central: allí la vegetación arisca y heráldica, el paisaje organizado, la atmósfera de extrema nitidez, en que los colores mismos se ahogan —compensándolo la armonía general del dibujo; el éter luminoso en que se adelantan las cosas con un resalte individual [...]” (p. 16). Apoya su teoría con dos citas: los dos versos de Navarrete (“una luz resplandeciente / que hace brillar la cara de los cielos”) y la paráfrasis de los comentarios de Humboldt (“hombre clásico y universal como los que criaba el Renacimiento”), quien habla de “la extraña reverberación de los rayos solares en la masa montañosa de la altiplanicie central, donde el aire se purifica” (p. 16), según su lector, intérprete, traductor y recreador. Aquí tenemos la construcción de nada menos que una estética del paisaje y, aunque Reyes no lo menciona, el lector no puede sino pensar en los cuadros de José María Velasco, el gran paisajista del Valle de México.²⁰ Luz, transparencia y reverberación producen una “visión”

²⁰ Claude Fell es el crítico que mejor ha definido este intento generacional de elaborar una estética del paisaje. En su libro *José Vasconcelos. Los años del águila (1920-1925): educación, cultura e iberoamericanismo en el México postrevolucionario*, México, UNAM, 1989, escribe: “La generación del Ateneo intentó desarrollar una estética del paisaje mexicano y americano, que encuentra eco sobre todo entre los poetas [...] y que tiene uno de sus más bellos ejemplos en la prosa poética de *Visión de Anáhuac*” (pp. 389-390).

que es no sólo percepción visual sino también actitud moral y psicológica con su efecto purificador. La “purificación” nos remite directamente a la noción aristotélica de *kátharsis*, ya descrita por Reyes en un ensayo de su primer libro como “la purificación por la piedad y por el terror”.²¹

El mecanismo catártico de la purificación también nos remite al ensayo escrito por Guzmán en 1915, un texto paralelo a la *Visión* de Reyes. En una nota introductoria sin firma para una nueva edición de *La querrela de México* en 1958, Reyes escribe que el autor de aquel ensayo buscó responder la siguiente interrogante: “¿Se podría, a través del reconocimiento de lo más negro y estéril de la historia y el presente mexicanos —confesión quizás cruenta, pero ejemplar y útil— alcanzar la capa definitivamente firme y propia para recibir, en cimientos de verdad, la estructura de un México purgado de sus flaquezas y sus errores gracias a la piedad y al terror que a sí mismo se causara contemplándose desnudo?”²² La purificación es una operación moral, algo sinónimo de la transparencia que permite la autocontemplación “desnuda”, una verdad esencial que sólo puede vislumbrarse al final de un largo y cruel proceso que entraña sacrificios violentos. La meta deseada es una especie de redención secular de la colectividad. Así, bajo el nombre aristotélico de la catarsis parecen coexistir tres nociones distintas: purgación (derivada de la medicina de Hipócrates), purificación (tomada de los rituales religiosos) y clarificación (en el sentido intelectual o platónico).²³

²¹ Véase “Las tres *Electras* del teatro ateniense” (1908), incorporado a *Cuestiones estéticas* (1911), recopilado en *Obras completas de Alfonso Reyes*, vol. 1, p. 42.

²² Nota introductoria reproducida en Martín Luis Guzmán, *Obras completas*, vol. 1, p. 8.

²³ Información tomada del *Oxford Classical Dictionary*, Simon Hornblower y Antony Spawforth, eds., 3ª ed., Oxford y Nueva York, Oxford University Press, 1999.

Esta primera parte culmina en el quinto fragmento que trastoca el orden cronológico y regresa al momento de la fundación de Tenochtitlan con sus emblemas simbólicos (“el nopal del águila y de la serpiente”) y con sus mitos genealógicos (“los mitológicos caballeros que llegaban de las Siete Cuevas —cuna de las siete familias derramadas por nuestro suelo”). Termina con una maravillosa descripción concentrada de la primera vista de la ciudad que habrán tenido desde arriba los hombres de Cortés, seguida de inmediato por las primeras percepciones auditivas:

A sus pies, en un espejismo de cristales, se extendía la pintoresca ciudad, emanada toda ella del templo, por manera que sus calles radiantes prolongaban las aristas de la pirámide.

Hasta ellos, en algún oscuro rito sangriento, llegaba —ullulando— la queja de la chirimía y, multiplicado en el eco, el latido del salvaje tambor (p. 17).

Son notables la economía y la eficacia de este estilo que expresa el asombro mediante la doble duplicación sinestésica de una imagen: el espejismo visual tiene su perfecta analogía en el eco multiplicado que percibe el oído. Esta analogía entre el ojo y el oído se proyecta en la presencia simultánea de la fascinación y el miedo (antecedentes de la piedad y el terror), sentimientos contradictorios experimentados tanto por los invasores europeos como por la población indígena. Como en el mismo texto de Reyes, el diseño geométrico de la ciudad implica que cada parte reproduce a escala reducida la estructura total, como en un juego de cajas chinas o como el recurso de la *mise en abîme*.

Después de la descripción del paisaje de Anáhuac en la primera parte, la segunda parte de la obra se dedica a recrear la metrópoli con sus tres sitios principales: el templo, el mercado y el palacio (es decir: el poder religioso, el poder económico y el poder político). Encabeza esta parte una cita de Bernal Díaz: “Parecía a las casas de encantamiento

que cuentan en el libro de Amadís... No sé cómo lo cuente”. Así aparece el epígrafe en todas las ediciones del texto de Reyes, pero hay que señalar que se trata de un error porque allí donde dice “casas de”, Bernal Díaz había escrito “cosas y”. Se trata de un error involuntario debido a las viejas ediciones manejadas por Reyes,²⁴ pero es importante notar que el autor empleará en toda esta parte en especial el recurso de parafrasear y modificar las citas originales para adecuarlas a la unidad estilística de su texto.

Lo más llamativo de esta segunda parte es la inmediatez y viveza de las descripciones, en tiempo presente, como si fueran las palabras de un testigo presencial, cosa verosímil si recordamos que las fuentes más importantes aquí son el libro de Bernal Díaz y la segunda carta de relación de Cortés. Impresiona la impactante imagen visual de la primera aparición de la ciudad ante los ojos de los españoles: “En mitad de la laguna salada se asienta la metrópoli, como una inmensa flor de piedra, comunicada a tierra firme por cuatro puertas y tres calzadas, anchas de dos lanzas jinetas” (p. 18). Imagen de un poeta que combina hábilmente tanto la piedra (ya nombrada en las descripciones de las montañas, del templo y de la pirámide) como la flor, explorada ya en el paisaje y cuya significación simbólica en la poesía náhuatl será el tema de la tercera parte. Después de esta imagen visual, el oído interviene para captar los “dulces chasquidos” y las consonantes licuadas del náhuatl. Se describe la colorida indumentaria de la gente y luego, en tres grandes desarrollos textuales, se enfocan el templo, el mercado y el palacio. Hay duplicaciones interiores y exteriores de los mismos tres espacios, lo cual da al conjunto de la ciudad un diseño geométrico alucinante, como producto de una puesta

²⁴ Para todas las variantes textuales, véase Bernal Díaz del Castillo, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España (Manuscrito “Guatemala”)*, edición crítica de José Antonio Barbón Rodríguez, México, El Colegio de México-UNAM-Servicio Alemán de Intercambio Académico-Agencia Española de Cooperación Internacional, 2005, esp. p. 218 para la cita señalada.

en abismo, tal como ocurre en los escudos y blasones ya mencionados de los europeos: “Por todas las colaciones y barrios aparecen templos, mercados y palacios menores. La triple unidad municipal se multiplica, bautizando con un mismo sello toda la metrópoli” (p. 19).²⁵ Así, en rápida sucesión el ensayista-poeta nos ha dejado dos imágenes memorables de la aparición de Tenochtitlan ante los ojos asombrados de los europeos: primero es “un espejismo de cristales”; después, “una inmensa flor de piedra”.

En todo lo que sigue, las comillas se usan para alguna cita directa de las fuentes, pero la manera más frecuente de citar es mediante la paráfrasis o el discurso referido que Reyes suele introducir de la siguiente manera: “escribe Humboldt”, “afirma Cortés”, “dice Cortés”, “dice Bernal Díaz”, “declara Gómara”, “recuerda Bernal Díaz”, “añade Cortés”, “nota Cortés”. En lugar de la fiel transcripción del documento histórico (tarea del erudito), tenemos muchas veces una recreación imaginativa que, sin traicionar el original, lo somete a una reescritura. Esto es lo que pasa con el uso de la segunda carta de Cortés, que describe el mercado: se cambia el orden de las cosas incluidas en sus listas, se omiten algunos elementos, se cambia la sintaxis o se introduce alguna interpolación escéptica del comentarista moderno (Reyes) que reproduce en lo esencial las palabras de Cortés aunque sintetiza y elimina uno que otro arcaísmo: “Esta plaza principal está rodeada de portales, y es igual a dos de Salamanca. Discurren por ella diariamente —quiere hacernos creer— sesenta mil hombres cuando menos” (p. 20).²⁶ El lector sabe que está

²⁵ Esta descripción de una vasta ciudad gobernada por diseño geométrico anticipa la estructura visual de algunos de los grandes murales pintados en edificios públicos por Diego Rivera en la década siguiente (especialmente los que están en el Palacio Nacional de la Ciudad de México). En París y sobre todo en Madrid, Rivera y su esposa rusa Angelina Beloff eran amigos íntimos de Reyes y su esposa Manuela.

²⁶ Las palabras originales de Cortés que Reyes reacomoda son las siguientes: “Tiene otra plaza tan grande como dos veces la plaza de la cibdad de Sala-

ante varios puntos de vista que no coinciden. Cronistas presenciales (como Cortés y Bernal Díaz), otros no presenciales (como Gómara), viajeros de siglos posteriores (como Humboldt), poetas que recrean con la imaginación (como Darío) y la perspectiva moderna de Reyes, quien asume las funciones de editor, traductor, intérprete, sintetizador, creador y recreador que se permite colar algún anacronismo consciente mientras va construyendo su texto sobre el modelo del palimpsesto: hay una superposición de capas de escrituras que pertenecen a autores, culturas, tiempos y espacios distintos. Por ejemplo, al describir con palabras de Cortés el interior del templo, Reyes incluye al final la referencia a un hecho que no pudo conocer el conquistador: “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. 20). Otras veces, como en la descripción del “paraíso de la fruta” que despierta “un mareo de los sentidos”, estamos ante una creación original de Reyes más que una reelaboración textual. En toda esta parte hay predominio del principio de la superposición y duplicación de enumeraciones, causando una impresión de abundancia inabarcable, sensación resumida en la oración final: “Cuatro veces el Conquistador Anónimo intentó recorrer los palacios de Moctezuma: cuatro veces renunció, fatigado” (p. 27).

Es en la tercera parte de *Visión de Anáhuac* donde es más evidente el origen erudito y filológico del texto. Encabezada por un epígrafe de Ignacio Ramírez (El Nigromante), que habla de “La flor, madre de la sonrisa”, esta parte es un estudio del simbolismo de la flor en la cultura precolombina de México. Aquí, la naturaleza y el paisaje se condensan en el símbolo más polivalente de la cosmovisión indígena. De nuevo,

manca toda cercada de portales alderredor donde hay cotidianamente arriba de sesenta mil ánimas comprando y vendiendo [...]”, Hernán Cortés, *Cartas de relación*, Ángel Delgado Gómez, ed., Madrid, Castalia, 1993, p. 234.

es la gran intuición poética de Reyes la que le dicta el camino a seguir. Consciente de las estilizadas representaciones geométricas de la flor en algunos códices y de su persistencia en la artesanía popular, el poeta y erudito trata de penetrar en su misterio y descifrar su enigma. Es, tal vez, la parte menos lograda de la *Visión*, aunque hay que reconocer que Reyes contaba con muy pocos estudios en que podía apoyarse. Recordemos que su texto fue escrito en la segunda década del siglo xx, mucho antes de los múltiples rescates de la poesía precolombina de México en las investigaciones del padre Ángel María Garibay y sus discípulos, entre ellos Miguel León-Portilla. En 1915 era muy poco lo que se sabía de la poesía indígena de México y muchos hasta dudaban de su existencia. Reyes ni siquiera menciona un dato que es central para su enfoque: el hecho de que el término en náhuatl que traduce aproximadamente lo que nosotros llamamos “poesía lírica” es *in xóchitl in cuícatl* (flor y canto).

Desgraciadamente, su única fuente textual para acercarse a la poesía náhuatl son las traducciones realizadas en la penúltima década del siglo xix por el norteamericano Daniel G. Brinton a partir de una transcripción no muy exacta e incompleta del manuscrito conocido como el de los *Cantares mexicanos*. En 1887 Brinton publicó en Filadelfia *Ancient Nahuatl Poetry, Containing the Nahuatl Text of XXVII Ancient Mexican Poems*, libro que contenía la transcripción (según una copia del abate Bresseur de Bourbourg) de los textos en náhuatl acompañados por una traducción suya al inglés. En el prefacio el americanista subrayó el carácter inaugural de su tarea al dar a conocer las composiciones: “Not a line of them has ever before been rendered into an European tongue.”²⁷

²⁷ *Ancient Nahuatl Poetry, Containing the Nahuatl Text of XXVII Ancient Mexican Poems* (with a Translation, Introduction, Notes and Vocabulary by Daniel G. Brinton), prefacio, p. 3 (cito por la reedición de The Echo Library, 2006).

La versión que ofrece Reyes del texto “Ninoyolnonotza” reproduce (con algunos leves retoques) la traducción al español que hizo en 1889 José María Vigil a partir de la traducción al inglés de Brinton.²⁸ Vigil elaboró su traducción en el periodo en que fue director de la Biblioteca Nacional de México, recinto donde está depositado el manuscrito original de los *Cantares mexicanos*. No sabemos si Brinton tradujo directamente del náhuatl o si, como parece probable, se basó a su vez en una versión previa. Tanto Brinton como Vigil prosifican el verso, haciendo más difícil aún apreciar las cualidades poéticas del original. Se entiende por qué la preocupación de Reyes en estas páginas es por la autenticidad o falsedad de los documentos como indicios de una sensibilidad prehispánica. El que ofrece un texto que es traducción de una traducción de una traducción de un supuesto “original” tiene que estar consciente de la naturaleza precaria de la operación. La duda sobre la autenticidad de los textos funciona como un freno para la imaginación y parece bloquear los impulsos creadores del poeta mientras refuerza el escepticismo del erudito. El resultado desentona con las otras partes del texto.

Si la parte filológica no convence completamente, la reinterpretación que hace Reyes de los mitos indígenas, en cambio, sí continúa la estrategia de recreación textual desde la perspectiva del presente. Por ejemplo, el mensaje que extrae el comentarista de otro poema del ciclo de Quetzalcóatl es que se trata de “una elegía a la desaparición del héroe” y esto lo lleva a contrastar el triunfo del heroísmo grecorromano con su fracaso en el mundo precolombino: “aquí el héroe tarda en resucitar, tal vez nunca resucitará. De otro modo, hubiera triunfado sobre el dios sanguinario y zurdo de los sacrificios humanos, e impidiendo la domi-

²⁸ José María Vigil, “Cantares mexicanos”, *Revista Nacional de Letras y Ciencias*, vol. 1, núm. 8 (1889), pp. 361-370.

nación del bárbaro azteca, habría transformado la historia mexicana” (p. 33). Es imposible no leer en este lamento por la desaparición del héroe una confesión personal que hace el hijo del general Bernardo Reyes, el arquetipo del héroe sacrificado, del guerrero romántico, según el hijo. Vale la pena recordar que en el texto de la *Oración del 9 de febrero*, escrito en 1930 pero jamás publicado en vida del escritor, hay una referencia al acto de “comuni3n absoluta” en la que el padre est1 vivo en el hijo, as1 como alg1n observador extraterrestre podr1a presenciar como un pasado vivo en el presente a los conquistadores pasmados ante la vista de Tenochtitlan: “No de otro modo el que, desde cierta estrella, contemplara nuestro mundo en un anteojo poderoso, ver1a, a estas horas [...], a Hern1n Cort3s y a sus soldados asom1ndose por primera vez al valle de An1huac.”²⁹ Tambi3n es posible leer en las frases sobre “el dios sanguinario y zurdo de los sacrificios humanos” y “la dominaci3n del b1rbaro azteca” una alusi3n al momento de escritura: la Europa de 1915, hundido en la barbarie de la Primera Guerra Mundial que amenazaba acabar con toda noci3n de civilizaci3n. De nuevo, el pasado americano parece anticipar el presente europeo. Pasado y presente se reflejan en un doble espejismo que nos autoriza a ver a los invasores de 1915 (las tropas alemanas en Europa) como una repetici3n de 1519: no s3lo de los “b1rbaros aztecas” sino tambi3n de Cort3s y sus soldados que destruyen y matan en nombre de la civilizaci3n y de la fe. En los juegos de reflejos que atraviesan el texto de Reyes se vuelve dif1cil distinguir entre b1rbaros y civilizados. Se impone, m1s bien, una especie de relativismo que vuelve interdependientes y casi intercambiables los polos opuestos. De nuevo cobra importancia la ambigüedad del de1ctico empleado en la cita anterior: “aqu1” parece referirse

²⁹ Véase la *Oraci3n del 9 de febrero* en el ya citado vol. 24 de las *Obras completas* de Reyes, pp. 28-29.

a México y al Nuevo Mundo, pero si recordamos que Reyes escribió su texto en Madrid hacia 1915, entonces “aquí” también puede leerse como una referencia a la Europa en guerra (España era uno de los pocos países neutrales).

La cuarta y última parte del texto es la más breve —un solo párrafo precedido por un epígrafe de John Bunyan, autor inglés del siglo XVII: “But glorious it was to see, how the open region was filled with horses and chariots...” En mi traducción aproximada, esta cita dice así: “Pero fue glorioso ver cómo la gran región se fue llenando de caballos y de carrozas.” Proviene de la alegoría religiosa *The Pilgrim's Progress* (*El progreso del peregrino*), que es el relato de cómo el Cristiano, inspirado por una visión, vence una serie de obstáculos en el mundo hostil para llegar finalmente a la Ciudad Celestial. ¿Por qué escoge Reyes un epígrafe de un texto aparentemente tan alejado del presente, en términos de lengua, cultura y mensaje? Interpreto que lo que le interesa a Reyes no es la dimensión teológica de la moral de Bunyan sino el mensaje de esperanza y perseverancia en tiempos aciagos. El alma común de la nación (entidad tan alegórica y mítica como los personajes de Bunyan) es una sustancia transhistórica que se ha formado por la acción y la contemplación ejercidas sobre el mismo entorno natural, sobre el mismo paisaje que es depositario de la herencia común, de la historia compartida: “nos une con la raza de ayer, sin hablar de sangres, la comunidad del esfuerzo por domeñar nuestra naturaleza brava y fragosa; esfuerzo que es la base bruta de la historia. Nos une también la comunidad, mucho más profunda, de la emoción cotidiana ante el mismo objeto natural. El choque de la sensibilidad con el mismo mundo labra, engendra un alma común” (p. 34).

No cabe duda de que la *Visión de Anáhuac* es una afirmación singular del poder de la imaginación artística que ve el pasado en el presente y el presente en el pasado, una imaginación capaz de transformar la heterogeneidad en

unidad. Al construir su texto como un gran palimpsesto que sintetiza pasado y presente, Reyes puede mostrar lo que ha sido, es y puede ser la patria. Al menos en el reino del arte, el conflicto violento y la discordia pueden ser transformados en continuidad y armonía discursivas. Reyes ofrece un modelo textual y cultural para la (entonces inexistente) armonía nacional. La conciliación y la reconciliación son no sólo necesidades morales y políticas en el México de 1915: son, sobre todo, principios de construcción textual. En lugar de repetir los argumentos pesimistas o nihilistas ofrecidos por algunos de sus compañeros ateneístas sobre el fatalismo atávico o el determinismo racial, Reyes nos regala un mito secular de salvación, una alegoría simbólica de la historia personal y colectiva. El “alma común” o espíritu de la nación es, en primer lugar, una extraordinaria construcción textual que ejemplifica todas esas metas que persiguen las culturas nacionales: fusión y sincretismo; unidad total de lo fragmentario, heterogéneo y dividido; armonización de elementos conflictivos y discordantes; continuidad entre pasado y presente. Hasta la violencia puede justificarse retrospectivamente si entraña purificación sacrificial y redención. Vista así, no hay duda de que la *Visión de Anáhuac (1519)* ofrece lo que el mismo Reyes llamó, en aquella carta ya citada de 1922, “la clave de la concordia nacional”. Hay que subrayar que esta clave no es política sino estética. Asume la forma de un modelo textual inclusivo y poroso que absorbe y transforma todos los materiales heterogéneos, un modelo en el cual la imaginación artística logra crear lo que el intelecto vanamente intenta argumentar.

BIBLIOGRAFÍA

Ancient Nahuatl Poetry, Containing the Nahuatl Text of XX-VII Ancient Mexican Poems (with a Translation, Introduc-

- tion, Notes and Vocabulary by Daniel G. Brinton) (1887), Teddington, The Echo Library, 2006.
- AZORÍN, *Obras completas*, Ángel Cruz Rueda, ed., vol. 4, Madrid, Aguilar, 1948.
- CASO, ANTONIO, *El problema de México y la ideología nacional* (1924), en *Obras completas*, vol. 9, México, UNAM, 1976.
- CORTÉS, HERNÁN, *Cartas de relación*, Ángel Delgado Gómez, ed., Madrid, Castalia, 1993.
- DÍAZ DEL CASTILLO, BERNAL, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España (Manuscrito "Guatemala")*, edición crítica de José Antonio Barbón Rodríguez, México, El Colegio de México - UNAM - Servicio Alemán de Intercambio Académico - Agencia Española de Cooperación Internacional, 2005.
- FELL, CLAUDE, *José Vasconcelos. Los años del águila (1920-1925): educación, cultura e iberoamericanismo en el México postrevolucionario*, México, UNAM, 1989.
- GUZMÁN, MARTÍN LUIS, *La querrela de México* (1915), en Alfonso Reyes, *Obras completas*, vol. 1, México, FCE, 1984.
- GUZMÁN, MARTÍN LUIS y ALFOSO REYES, *Medias palabras. Correspondencia 1913-1959*, Fernando Curiel, ed., México, UNAM, 1991.
- HENRÍQUEZ UREÑA, PEDRO, "Don Juan Ruiz de Alarcón", en *Estudios mexicanos*, José Luis Martínez, ed., México, FCE, 1984.
- Oxford Classical Dictionary*, eds. Simon Hornblower y Antony Spawforth, 3ª ed., Oxford y Nueva York, Oxford University Press, 1999.
- PATOUT, PAULETTE, *Alfonso Reyes y Francia*, trad. Isabel Vericat, México, El Colegio de México-Gobierno del Estado de Nuevo León, 1990.
- PERKOWSKA-ÁLVAREZ, MAGDALENA, "La forma y el compromiso en *Visión de Anáhuac* de Alfonso Reyes", en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 49 (2001), pp. 81-96.

- REYES, ALFONSO, *Visión de Anáhuac (1519)*, Colección El Convivio, San José de Costa Rica, Imprenta Alsina, 1917.
- _____, *Huellas*, México, Andrés Botas e Hijo, 1922.
- _____, “El paisaje en la poesía mexicana del siglo XIX”, reproducido en *Obras completas de Alfonso Reyes*, vol. 1, México, FCE, 1955.
- _____, “Las tres *Electras* del teatro ateniense” (1908), incorporado a *Cuestiones estéticas* (1911), recopilado en *Obras completas de Alfonso Reyes*, vol. 1, México, FCE, 1955.
- _____, “Carta a Antonio Mediz-Bolio”, recogido en *Simpatías y diferencias (quinta serie: Reloj de sol)*, en *Obras completas de Alfonso Reyes*, vol. 4, México, FCE, 1956.
- _____, *Visión de Anáhuac (1519)*, recopilado en *Obras completas de Alfonso Reyes*, vol. 2, México, FCE, 1956.
- _____, *Constancia poética*, vol. 10 de las *Obras completas de Alfonso Reyes*, México, FCE, 1959.
- _____, “La hora de Anáhuac”, en *Constancia poética*, vol. 10 de las *Obras completas de Alfonso Reyes*, México, FCE, 1959.
- _____, “Historia documental de mis libros. III *Visión de Anáhuac*”, en *Obras completas de Alfonso Reyes*, vol. 24 (*Memorias*), México, FCE, 1990.
- _____, *Oración del 9 de febrero*, en *Obras completas de Alfonso Reyes*, vol. 24, México, FCE, 1990.
- REYES, ALFONSO y PEDRO HENRÍQUEZ UREÑA, *Correspondencia 1907-1914*, José Luis Martínez, ed., México, FCE, 1986.
- REYES, ALICIA, *Genio y figura de Alfonso Reyes*, 4ª ed., México, FCE, 2000.
- UNAMUNO, MIGUEL, *En torno al casticismo*, páginas publicadas por primera vez en *La España Moderna* en 1895.
- VIGIL, JOSÉ MARÍA, “Cantares mexicanos”, *Revista Nacional de Letras y Ciencias*, vol. 1 (1889), pp. 361-370.
- WILLIS ROBB, JAMES, “En busca de ‘La región más transparente del aire’ de Alfonso Reyes (historia y reexamen del epígrafe, con una Comedia de Equivocaciones)”, en *Por*

los caminos de Alfonso Reyes (estudios, segunda serie), México, Instituto Nacional de Bellas Artes-Centro de Investigación Científica y Tecnológica de la Universidad del Valle de México, 1981.

ZAMORA, ANDRÉS, "Alfonso Reyes: el intelectual o la efímera magia de la palabra", *Hispanic Review*, vol. 64 (1996), p. 230.