



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE LETRAS HISPÁNICAS



VISIÓN DE ANÁHUAC, DE ALFONSO REYES:
UN ENSAYO DE VANGUARDIA

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURAS HISPÁNICAS

PRESENTA

SAMUEL JOSUÉ AGUAYO MEJÍA

DIRECTOR DE TESIS

DR. RAFFAELE GIAN LUIGI CESANA

Ciudad Universitaria, Cd. Mx., 2020



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

*Libro de pinturas es tu corazón,
has venido a cantar,
haces resonar tus tambores,
tú eres el cantor.
En el interior de la casa de la primavera
alegras a las gentes.*

*Tú sólo repartes
flores que embriagan,
Flores preciosas.*

*Tú eres el cantor.
En el interior de la casa de la primavera,
alegras a las gentes.*

Nezahualcóyotl

*Los mejicanos alegres
también a su usanza salen,
que en quien campa la lealtad
bien es que el aplauso campe;
y con las cláusulas tiernas
del mejicano lenguaje,
en un tocotín sonoro
dicen con voces suaves.*

Sor Juana Inés de las Cruz

ÍNDICE

Introducción.....	6
I. Visión de Anáhuac en las letras mexicanas	11
1. El contexto histórico	11
2. La crítica alrededor de <i>Visión de Anáhuac</i>	12
3. <i>Visión de Anáhuac</i> como ensayo.....	14
4. El valor literario de <i>Visión de Anáhuac</i>	19
5. Reyes y Rivera: miembros del Ateneo de la Juventud.....	24
II. Características generales del arte de vanguardia	29
1. El vanguardismo.....	29
2. Cubismo y muralismo mexicano.....	34
a) <i>Cubismo</i>	34
b) <i>La Escuela Mexicana de Pintura o el Muralismo</i>	37
3. Nuevas técnicas vanguardistas: la <i>Einfühlung</i> y el rapidismo descriptivo.....	40
a) <i>La Einfühlung</i>	40
b) <i>El rapidismo descriptivo</i>	44
III. La técnicas vanguardistas en el estilo de <i>Visión de Anáhuac</i>	46
1. <i>Visión de Anáhuac</i> y la vanguardia.....	46
2. El sentimiento y la descripción en <i>Visión de Anáhuac</i>	48
a) <i>La mirada nostálgica hacia el pasado</i>	48
b) <i>La acumulación de imágenes y el rapidismo descriptivo</i>	53
3. Las vanguardias en el estilo de <i>Visión de Anáhuac</i> : muralismo y cubismo.....	58
a) <i>La totalidad muralista</i>	58
b) <i>Las tendencias cubistas</i>	70
Conclusiones.....	78
Bibliografía	83

INTRODUCCIÓN

Visión Anáhuac es quizá el texto más conocido de Alfonso Reyes. Dos aspectos que han hecho célebre a este texto son su lenguaje poético y su conmovedora exaltación de la gran Tenochtitlán. Existen numerosos estudios críticos que destacan el lirismo y el estilo del ensayo. Algunos lo han clasificado como un poema en prosa, otros como una evocación poética o incluso un ensayo literario, dependiendo el autor.

Resulta llamativo el hecho de que este texto haya sido escrito durante los años más sangrientos de la Revolución mexicana. Reyes, exiliado en España y nostálgico por su país, compuso su texto quizá en búsqueda de una época más armónica en la historia de México. Al considerar este contexto es difícil interpretar *Visión de Anáhuac* como una mera descripción poética, o una evocación idealista del pasado prehispánico. ¿Qué motivó a Alfonso Reyes a alabar a la gran Tenochtitlán, mientras México sufría una guerra?

Comencé a investigar las posibles interpretaciones sobre el significado de *Visión de Anáhuac*, la mayoría de las antologías de ensayos literarios destacan el estilo poético del texto, sin analizarlo a profundidad, sólo elogian la elegancia y claridad de la escritura de Reyes. Sin embargo, a medida que encontraba estudios críticos que analizaran la prosa del texto, observé ciertas tendencias o similitudes entre ellos: asociaban *Visión de Anáhuac* con el cubismo, la vanguardia en pleno apogeo en Europa durante la segunda década del siglo pasado.

El artículo “La forma y el compromiso en *Visión de Anáhuac* de Alfonso Reyes”, de Magdalena Perkowska, fue vital para orientar la dirección de la presente tesis. En este texto, Perkowska afirma que *Visión de Anáhuac* es una obra cubista. La autora sostiene, del mismo

modo, que es un ensayo literario en el que Reyes propone una idea de nación mediante la reconciliación entre el pasado y el presente de México (96).

Sin embargo, en el artículo “Identidad nacional y construcción textual”, Anthony Stanton se da a la tarea de discutir la teoría de Perkowska. De acuerdo con él, *Visión de Anáhuac* no puede considerarse como una obra cubista, pues esta vanguardia buscaba el caos y el choque violento entre las imágenes; el ensayo de Reyes, en cambio, tiene una estructura precisa. No obstante, Stanton coincide en que sí hay algunas técnicas del cubismo en la *Visión* (326). Otros textos que se ocuparon de asociar al ensayo de Reyes con las vanguardias son *Historia de la literatura hispanoamericana*, de Enrique Anderson Imbert, y “Alfonso Reyes y las Bellas Artes”, de Paulette Patout.

Finalmente, tras estos hallazgos concluí que existían posibilidades considerables de encontrar técnicas y herencias de otras vanguardias en el texto, no sólo del cubismo.

Visión de Anáhuac también es un ensayo que destaca por haber influido en la literatura y el arte. El texto es una de las primeras obras que exaltan la historia mexicana en la primera mitad del siglo XX. Más tarde, tras el fin de la Revolución, el gobierno promovió una estética que engrandeciera los episodios trascendentes del pasado: la época prehispánica y la conquista de Tenochtitlán; la guerra de Independencia; las Reformas juaristas; las luchas sociales de la Revolución, y el esfuerzo de los obreros y campesinos, entre otros temas. Dicha estética es la esencia de la Escuela Mexicana de Pintura o muralismo. El propósito de este arte era fomentar cierta idea de nación y de “mexicanidad”.

Sin ser un texto con una inclinación política, *Visión de Anáhuac* antecede esta tendencia por exaltar a los pueblos prehispánicos. De acuerdo con Rose Corral, el ensayo “se anticipa a los muralistas pues es un fresco, una recreación mural” (*apud* Aguilar, 2). José Emilio Pacheco, por su parte, señaló en el artículo “Carlos Fuentes en *La región más*

transparente” que Diego Rivera se había inspirado en las páginas de *Visión de Anáhuac* para crear los murales de Palacio Nacional (XXXV). Concluí, pues, que era necesario analizar el vínculo entre el ensayo de Reyes y aquellos murales que rescatan la grandeza de las culturas mesoamericanas. En particular, al observar los frescos de Rivera, encontré imágenes que remitían fielmente a las descripciones del ensayo de Reyes.

Por tal motivo, en esta investigación me propongo describir cuáles son las influencias de las vanguardias presentes en *Visión de Anáhuac*; qué herencias cubistas es posible encontrar en su prosa, y, finalmente, qué semejanzas guarda el ensayo con la obra de Diego Rivera y el muralismo mexicano.

La presente tesis está organizada en tres capítulos. En el primero realizaré una síntesis sobre las diferentes interpretaciones que los críticos le han dado al ensayo de Reyes. Esto incluye los debates sobre el género literario al que pertenece y cuál es la postura por la que me he inclinado para desarrollar esta investigación.

En el segundo capítulo haré una breve descripción de los rasgos definatorios del arte de vanguardia europeo. Me basaré en el segundo tomo de *Historia social de la literatura y el arte*, de Arnold Hauser, en la *Teoría general de la vanguardia* de Peter Bürger y en *Literaturas europeas de vanguardia*, de Guillermo de Torre. Sin embargo, sólo analizaré aquellas técnicas y estéticas de la vanguardia que considero más significativas en el caso del ensayo de Reyes.

Este capítulo se divide en tres partes: la primera describe el panorama de las vanguardias europeas y el contexto histórico de la segunda década del siglo XX; después, se abordarán dos rasgos característicos de la lírica de vanguardia, la *Einfühlung* y el rapidismo descriptivo; finalmente, el último apartado enlista las características del cubismo y del muralismo. Para describir al cubismo, he tomado como referencia el libro de Hauser y

algunas pinturas representativas de Picasso; para la sección del muralismo, mi principal fuente fue el *Manifiesto muralista*, de David Alfaro Siqueiros, y *La cultura mexicana en el siglo XX*, de Carlos Monsivais.

En el tercer capítulo analizo la presencia de la *Einfühlung* y del rapidismo descriptivo en *Visión de Anáhuac*, así como las herencias cubistas en el ensayo. Después, realizo un análisis comparativo entre dos murales de Diego Rivera y algunas imágenes descritas en *Visión de Anáhuac*.

El objetivo de esta tesis es explicar la manera en que estos rasgos de vanguardia influyen en el estilo de *Visión de Anáhuac*, y cómo dichas herencias construyen el argumento del ensayo. Partiré de la premisa que sostiene Perkowska sobre la importancia de la forma en el texto de Reyes: “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 suasorias convencionales [...] sino en el de la forma” (84).

A partir de los comentarios de Rose Corral y José Emilio Pacheco, así como del hecho que Reyes y Rivera fueron compañeros generacionales en el Ateneo de la Juventud, la investigación que aquí propongo pretende analizar y explicar cuáles son las imágenes, descripciones, figuras retóricas y referencias que caracterizan a *Visión de Anáhuac* como un ensayo literario que antecede al muralismo, y cuyo estilo tiene precisas influencias vanguardistas.

Finalmente, cabe añadir que la edición de *Visión de Anáhuac* que he utilizado se encuentra en el segundo tomo de las *Obras completas de Alfonso Reyes*, que pertenece a la colección Letras Mexicanas del Fondo de Cultura Económica.

I

VISIÓN DE ANÁHUAC EN LAS LETRAS MEXICANAS

1. El contexto histórico

En 1915, Alfonso Reyes, a sus 26 años, estaba exiliado en España y nostálgico por su país. Pasó la juventud y realizó su formación literaria en México pero después del estallido de la Revolución y del asesinato de su padre, el general Bernardo Reyes, decidió partir a Europa a mediados de 1913.

Como él relata en *Historia documental de mis libros*, el alejamiento y el caos de la Revolución causaron en él una nostalgia que lo motivó, en 1915, a escribir una alabanza a la historia mexicana (178). El resultado fue una reconstrucción lírica de la época precedente a la caída de Tenochtitlán: *Visión de Anáhuac (1519)*.¹ Dos años después, la obra vería la luz en una editorial de Costa Rica.

En Madrid, además de la escritura de esta obra, Reyes se involucró en la vida cultural e ingresó al Centro de Estudios Históricos, en aquel tiempo dirigido por Ramón Menéndez Pidal, filólogo e integrante de la generación del 98. De acuerdo con la enciclopedia *Fundación para las Letras Mexicanas*, fue en esta época cuando tuvo oportunidad de acercarse a las tendencias artísticas y literarias que entonces estaban en esplendor: las vanguardias. Cabe destacar que, durante su estancia en España, Reyes mantuvo un contacto cercano con otros intelectuales y artistas mexicanos, como el pintor Diego Rivera, Martín Luis Guzmán, notable novelista de la Revolución, y Jesús Acevedo, artista plástico, pintor y arquitecto, entre otros.

¹ El título completo del ensayo es *Visión de Anáhuac (1519)*, sin embargo, en adelante me referiré a éste como *Visión de Anáhuac*.

Reyes se adaptó al medio artístico en España. Además, participó constantemente en eventos culturales, como exposiciones de pintura, conferencias sobre arte y letras, y seminarios de crítica literaria. Estas experiencias le permitieron adquirir las influencias estéticas que después plasmó en *Visión de Anáhuac*.

2. La crítica alrededor de *Visión de Anáhuac*

La trascendencia de este ensayo se debe, en gran medida, a la forma poética con la que el autor reconstruye el pasado prehispánico y a su enlace con el horizonte de 1915; de hecho, su lirismo es uno de los rasgos más destacados por la crítica. Entre estos estudios se encuentran los artículos “Alfonso Reyes y las Bellas Artes”, por Paulette Patout, y “La forma y el compromiso en *Visión de Anáhuac* de Alfonso Reyes”, de Magdalena Perkowska; ambos textos explican la presencia del cubismo en el texto de Reyes.

Este ensayo utiliza múltiples recursos como figuras retóricas, enumeraciones, citas de cronistas y cartógrafos, e imágenes que describen objetos coloridos y estímulos sensoriales. Está organizado en cuatro temas principales, con sendos capítulos: el paisaje del Anáhuac, la gran Tenochtitlán, el significado de la flor en la poesía náhuatl y la figura del poeta que contempla el valle desde la lejanía.

John Skirius en *El ensayo hispanoamericano del siglo XX* menciona que “*Visión de Anáhuac* puede ser un buen espécimen de este mestizaje literario de información verdadera e inspiración poética” (11). Por su parte, en *Historia de la literatura hispanoamericana*, José Miguel Oviedo sostiene que el ensayo es una fusión entre reflexión y poesía:

En cuanto a *Visión de Anáhuac*, quizá su ensayo más citado y famoso, habría que decir que esta hermosa y nostálgica reflexión sobre el México profundo presenta una fusión de ensayo y poesía, de ideas e imágenes, que será

definitoria de su modo de pensar. Se notan en su lenguaje imaginístico y de brillantes ráfagas líricas los influjos del cubismo y de la poesía de Saint-John Perse, lo que demuestra cuán hondos y provechosos eran sus lazos con el ambiente cultural que conoció en París. (129)

Además, Paulette Patout, en “Alfonso Reyes y las Bellas Artes”, menciona que “hasta encontramos influencia del intelectualismo y geometrismo cubistas en *Visión de Anáhuac*, vasto poema en prosa, otra obra maestra, escrita en 1915, inspirada en la nostalgia de su tierra mexicana” (2).

Nótese que, aunque los autores anteriores reconocen el destacable carácter lírico de *Visión de Anáhuac*, Skirius y Oviedo lo clasifican como *ensayo literario*, mientras que Patout lo denomina *poema en prosa*. En ese sentido, definir el texto dentro de uno u otro género es una de las polémicas entabladas por la crítica. Al respecto, Alfonso Ruiz Soto en “Re-visión de Anáhuac” afirma que el texto de Reyes no posee ninguna de las características que definen al ensayo:

Visión de Anáhuac no puede ser considerado como ensayo ni siquiera en una forma aproximativa. El texto no pretende demostrar nada. No sustenta ninguna tesis. No desarrolla ningún argumento a favor o en contra de ninguna hipótesis. Es la recreación literaria del pasado indígena. Su objetivo no es el análisis de la realidad histórica sino la evocación realizada de un 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. (258)

En su estudio crítico, Ruiz Soto se dedica a hacer breves semblanzas del contenido de cada uno de los cuatro capítulos que componen *Visión de Anáhuac*. Ciertamente, sus afirmaciones y la clasificación de *poesía en prosa* son discutibles: al negar todos aquellos elementos citados (hipótesis, análisis de una realidad, etcétera) y al describir someramente los artificios verbales, se reduce el valor del texto y se niega la posibilidad de que la forma poética obedezca a un sentido mucho más complejo; de hecho, las reflexiones de Reyes trascienden el pasado prehispánico para colocarse en el México revolucionario de 1915.

3. *Visión de Anáhuac* como ensayo

Existe, pues, cierta discrepancia entre los críticos sobre el género al que pertenece *Visión de Anáhuac*; es decir, si se trata de un ensayo literario o un poema en prosa. No hay, aparentemente, una persuasión o un argumento que sustente de forma definitiva una hipótesis o idea principal, ni tampoco es evidente la opinión de Alfonso Reyes –como afirma Ruiz Soto–. Es por ello que el texto se ha interpretado como una evocación lírica o reconstrucción idealizada del mundo prehispánico.

Magdalena Perkowska se ocupa de refutar los argumentos de Ruiz Soto en su artículo “La forma y compromiso de *Visión de Anáhuac*”; afirma que la tesis y los argumentos del ensayo se encuentran implícitos en su forma:

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 suasorias 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 burla y la ironía, o la identificación con el lector virtual), sino el de la forma y, en particular, en la fragmentación. (83-84)

El tema de la forma es de suma relevancia si se quiere analizar el texto de Reyes desde el punto de vista de la teoría del ensayo. Sobre estos aspectos, la filóloga María Elena Cruz Arenas explica en su libro *Hacia una teoría general del ensayo* que este género es “una clase de textos de carácter bifronte o híbrido: por un lado, está encarado hacia la reflexión y el pensamiento crítico (la atención se centra en las peculiaridades del razonamiento, que no alcanza un juicio incluyente), y, por otro, hacia la creatividad estético expresiva (se da importancia a la presentación artística del pensamiento)” (107).

El ejercicio de la reflexión y la argumentación de una tesis, así como el uso de un lenguaje poético, que busque causar un efecto estético en el lector, son dos aspectos que definen al ensayo literario. Max Bense, otro teórico del tema, en *Sobre el ensayo y su prosa*

explica que el ensayo es la unión entre la tendencia, que se expresa a través de la prosa, y la creación poética: “Hay un singular *confinium* que se forma entre poesía y prosa, entre el estadio estético de la creación y el estadio ético de la tendencia. El ensayo significa la expresión literaria inmediata de este *confinium* entre poesía y prosa, entre creación y tendencia, entre el estadio ético y el estético” (24).

Por su parte, Alberto Paredes, en su antología *El estilo es la idea: ensayo literario hispanoamericano del silo XX* propone una manera similar de explicar las bases del ensayo:

Pues podemos concebir que el ensayo literario es el resultado de tres vectores de fuerza concomitantes y armonizados: en primer término la existencia efectiva dentro del discurso del sujeto elocutivo (no un saber despersonalizado sino enraizado en su individuo); el segundo vector es el objeto estudiado, vuelto tema del texto (cada autor y cada época tiene temas “marcados”; claro que hay libertad intelectual, pero también condiciones y tendencias históricas, ideológicas y psicológicas, de modo que cada época y ensayista se retratan por sus temas); la tercera energía actuante es el proceso de estetización en sí mismo. (28)

Al respecto, también es importante mencionar la definición de *ensayo* que Reyes ofrece en “Las nuevas artes”; en este artículo de 1944, Reyes afirma que el ensayo debe considerarse el “centauro de los géneros, donde hay de todo y cabe de todo, propio de un hijo caprichoso de una cultura que no puede ya responder al orbe circular y cerrado de los antiguos, sino a la curva abierta, al proceso en marcha, al ‘Etcétera’ cantado ya por un poeta contemporáneo preocupado por la filosofía” (40).

De acuerdo con estos autores, en un ensayo literario el autor reflexiona sobre un tema libre que tenga un significado especial para él, pero el artificio consiste en un uso poético, ingenioso y creativo del lenguaje; por ejemplo, a través de anécdotas, figuras retóricas, comparaciones espontáneas, etcétera.

Para los efectos de la presente investigación, la definición de *ensayo* más adecuada es la propuesta en el artículo “En defensa del ensayo” por Enrique Anderson Imbert: “La

nobilísima función del ensayo consiste en poetizar en prosa el ejercicio pleno de la inteligencia y fantasía del escritor. El ensayo es una obra de arte construida conceptualmente; es una estructura lógica, pero donde la lógica se pone a cantar” (387).

Visión de Anáhuac es una evocación idealizada del pasado prehispánico anterior a la llegada de Cortés a Tenochtitlán. En ella conviven citas de cronistas, mapas, un pequeño ensayo sobre el papel de la flor en la poesía náhuatl y algunas digresiones históricas, todas dispuestas y ensambladas por la capacidad imaginativa de Reyes. Por lo tanto, en este texto predomina la forma poética sobre la argumentación, y de hecho no hay alguna hipótesis o idea central expresada de forma directa o reconocible, ésta se interpreta a partir de la reconstrucción del pasado.

Por todas estas razones, es posible considerar *Visión de Anáhuac* como un ensayo literario, pues el propósito de la reconstrucción del pasado obedece a inquietudes y circunstancias que interesan a Reyes en su época de exilio. Además de ello, este texto, si bien se basa en referencias bibliográficas, no puede catalogarse como historiográfico, pues no aspira a relatar los hechos de forma fidedigna, sino que el autor los imagina y reinventa según su bagaje cultural.

En *El ensayo mexicano moderno*, el crítico José Luis Martínez enlista diez clases de ensayos,² entre los cuales se encuentra la categoría de *ensayo como género de creación literaria*, que se define como “la forma más noble e ilustre del ensayo, a la vez invención,

² Las otras clases de ensayo que menciona Martínez son: ensayo breve, poemático; ensayo de fantasía, ingenio o divagación; ensayo-discurso u oración (doctrinario); ensayo interpretativo; ensayo teórico; ensayo de crítica literaria; ensayo expositivo; ensayo crónica o memorias y ensayo breve, periodístico. Para los fines de esta tesis sólo he mencionado la categoría de ensayo como género de creación literaria, ya que considero que es la que mejor define a *Visión de Anáhuac*.

teoría y poema” (13). *Visión de Anáhuac*, por ser un ensayo en el que predomina el lenguaje poético y la creación de una Tenochtitlán idealizada, coincide con esta clasificación.

Del mismo modo, tampoco es adecuado afirmar que *Visión de Anáhuac* es un poema en prosa o una mera descripción poética del valle, puesto que eso limitaría las posibilidades de lectura que se le pueden dar al texto y negaría, del mismo modo, la existencia de un mensaje más complejo inscrito detrás de esas bellas descripciones; incluso, la posible reflexión de Reyes sobre su realidad quedaría diluida si su *Visión* se analizase como un poema. Es decir, las descripciones del paisaje, el recuento que hace de la flor en el arte prehispánico, o la figura del poeta que observa el Anáhuac a lo lejos se simplificarían a conmovedores pasajes y gratas imágenes decorativas sin significado.

Por el contrario, si se toma en cuenta el sentir del autor y las razones que lo motivaron a escribir, es posible percibir una idea más profunda que enlaza la época prehispánica con el México del siglo XX. Sobre esto, Yvette Jiménez de Báez, en su artículo “El discurso omitido en *Visión de Anáhuac*”, explica que el vínculo entre el pasado y el presente se expresa en el ensayo ya desde el título alternativo de la obra,³ *Mil quinientos diecinueve*: “La metátesis recíproca 1519>1915 se ajusta estupendamente al carácter lúdico y analítico de Reyes. La fecha liga el pasado con el presente en que se sitúa *Visión de Anáhuac*” (467). Además, este vínculo también se advierte en el capítulo IV del ensayo:

Cualquiera que sea la doctrina histórica que se profese (y no soy de los que sueñan en perpetuaciones absurdas de la tradición indígena, y ni si quiera fío demasiado en perpetuaciones de la española), nos une con la raza de ayer, sin hablar de sangres, la comunidad y el 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 sensibilidad con el mismo mundo

³ Antes de publicar el texto, Reyes propuso dos títulos a su editor Joaquín García Monge: *Mil quinientos diecinueve* o *Visión de Anáhuac (1519)*. De acuerdo con Yvette Jiménez en “El discurso omitido en *Visión de Anáhuac*”, fue el escritor costarricense quien optó por el segundo título (466).

labra, engendra un alma común. Pero cuando no se aceptara lo uno ni lo otro –ni la obra de la acción común, ni la obra de la contemplación común–, convéngase en que la emoción histórica es parte de la vida actual, y, sin su fulgor, nuestros valles y nuestras montañas serán como un teatro sin luz. (34)

Por su parte, los primeros tres capítulos del ensayo marcan un proceso semántico hacia la idea aquí cristalizada. En estas líneas se encuentra la razón que motiva a Reyes a recrear el Anáhuac de una forma armónica.

En la frase “nos une también la comunidad, mucho más profunda, de la emoción cotidiana ante el mismo objeto natural”, se puede interpretar quizás la hipótesis central del ensayo: el *objeto común* se referiría al paisaje del valle de México, a los vestigios arqueológicos prehispánicos, y a los textos que han legado tanto cronistas españoles como los poemas de origen náhuatl que se han traducido al español; al mismo tiempo, el *objeto común* refiere a aquella *comunidad* mexicana que surgió de la unión de dos grupos sociales y étnicos tras la caída de Tenochtitlán: los españoles y los indígenas, que después dieron origen a las castas.

Durante la década en la que se escribió el ensayo, México estaba dividido y polarizado por la guerra de revolución: los campesinos y obreros se rebelaron ante los empresarios y gobernadores que los explotaban, y eso desató la destrucción a lo largo del país. Reyes, ante esta anarquía, vuelve la mirada al pasado quizá para comprender y mejorar su presente, y *Visión de Anáhuac* es el resultado de aquel viaje visionario. Este interés por volver la mirada al pasado mexicano es una tendencia entre los autores de la generación de Reyes: “El impacto de la Revolución, alrededor de 1915 y hasta los años finales de los veinte, provoca el retorno al conocimiento de los orígenes nacionales, como un redescubrimiento de México, cuando no una huida nostálgica al pasado” (Martínez, 20).

Siguiendo esta interpretación, el ensayo pretende buscar un camino hacia la consolidación de un México nuevo y pacífico, mediante el reconocimiento del pasado prehispánico y de la heterogeneidad de la sociedad mexicana.

Finalmente, el fragmento citado muestra la parte reflexiva o crítica, necesaria en todo ensayo, que no se puede separar de la forma o creación estética que le otorga su valor literario; si en el capítulo IV Reyes ha expresado la tendencia –siguiendo los términos de Bense–, en los tres primeros apartados el autor se ocupa de la creación poética y de describir el valle y la ciudad con figuras retóricas, citas intertextuales y recuentos históricos.

4. El valor literario de *Visión de Anáhuac*

Así como las circunstancias sociales, políticas o ideológicas determinan el tema de un texto literario, las tendencias artísticas de la época juegan un papel trascendente en su composición, pues influyen en el contenido, el lenguaje o la técnica. Durante la década de 1910, en la cual se escribe *Visión de Anáhuac*, el vanguardismo fue una corriente estética y poética predominante.

Desde finales del siglo XIX hasta los años treinta, los artistas europeos optaron por romper los cánones estéticos imperantes, como el neoclasicismo o el realismo, y decidieron innovar el arte a través de muchas formas. De esa inquietud surgieron movimientos como el cubismo, que representaba los objetos como formas geométricas y deshumanizaba al hombre; el surrealismo, en el que el sueño y la realidad se mezclan en un solo universo, y el futurismo, que representa grandes máquinas y colores que dan efectos de movimientos veloces.

La composición de *Visión de Anáhuac*, sus figuras retóricas, su modo fragmentado de representar la realidad y la monumentalidad de sus descripciones tienen asomos a estas tendencias vanguardistas, en especial al cubismo.

Varios críticos literarios han relacionado a Reyes y *Visión de Anáhuac* con las vanguardias: Magdalena Perkowska, en su artículo “La forma y el compromiso en *Visión de Anáhuac*,” y Paulette Patout, en “Alfonso Reyes y las Bellas Artes”, sostienen que el ensayo tiene un estilo de *collage* cubista, en el que conviven citas intertextuales, mapas y pequeñas escenas de la vida cotidiana, entre otros.

De acuerdo con la *Historia de la literatura latinoamericana* de Enrique Anderson Imbert, Reyes pertenece a una generación de escritores que fueron influenciados por las vanguardias europeas y las recrearon desde su propia perspectiva: “Entre los poetas que, al terminar la guerra, tenían menos de cuarenta años, hubo algunos que, a ratos o tardíamente, sintieron ganas de hacer lo que habían hecho los europeos, del expresionismo al dadaísmo: Alfonso Reyes, López Velarde, Peña Barrenchea, Ibarbourou, Storni” (14).

Otro crítico que relaciona *Visión de Anáhuac* con la pintura es Adolfo Castañón en su libro *Alfonso Reyes: caballero de la voz errante*, donde afirma que el ensayo es similar a un retablo dividido en láminas numeradas del uno al cuatro (217). Mientras Magdalena Perkowska compara *Visión de Anáhuac* con un cuadro cubista, Castañón sostiene lo siguiente:

La forma elegida remite al tríptico medieval cuyo dispositivo en tres hojas plegables (tris, tres, ptykhe, pliege) connota una forma narrativa no necesariamente secuencial, aunque invariablemente vinculada, que admite la simultaneidad de lecturas. Un punto de articulación entre las hojas del tríptico son los epígrafes (de Humboldt, Bernal Díaz del Castillo, El Nigromante y Bunyan) que junto con el cuarto fragmento-coda funcionan, por su carácter metatextual, como las leyendas en las pinturas y tapices medievales guiando el sentido hacia una síntesis final [...]. El texto coloca como objetivo ulterior la conservación de un patrimonio nacional ineludible.

En este movimiento de preservación, la forma tripartita permite establecer una síntesis no sólo entre disímiles momentos de esta sumaria historia mexicana (mundo prehispánico, conquista, Colonia, presente de la enunciación), sino también entre dispares resoluciones estéticas distribuidas con énfasis particular en cada fragmento del ensayo. Vanguardia, barroco y clasicismo se conjugan en los intereses de Reyes hacia 1915 cuando ya ha hecho una importante investigación en la obra de Góngora, ha incorporado a los clásicos desde la experiencia en el Ateneo de la Juventud, y ha establecido un contacto fluido con las vanguardias en su breve estadía parisina. De manera que *Visión de Anáhuac* es al mismo tiempo un *retablo churrigueresco* –complejo, barroco, recamado–, y un objeto vanguardista que obedece a la lógica del montaje, la yuxtaposición y la simultaneidad del cubismo. (218-219)

El fragmento anterior muestra a *Visión de Anáhuac* como un texto heterogéneo, que recupera influencias de la cultura clásica, hispánica (Siglos de Oro) y vanguardista (cubismo, principalmente). Además de ello, Castañón sostiene que el ensayo es un *retablo churrigueresco*. Esta afirmación es de suma relevancia, pues los retablos se caracterizan por ser pinturas de grandes dimensiones sobre los muros de las iglesias, detrás de los altares; combinan elementos arquitectónicos, como pilares y columnas; escultóricos, como crucifijos y estatuillas de santos, y pictóricos, como pasajes de la Biblia o el *via cruxis*.

Es necesario hacer énfasis en la monumentalidad de los retablos y en los soportes sobre los que se encuentran –paredes y techos– porque estos rasgos serán definitorios de la nueva vanguardia mexicana posterior a la Revolución: la Escuela Mexicana de Pintura, mejor conocida como *muralismo mexicano*.

El muralismo es un movimiento artístico que consistió en decorar las paredes, galerías, techos y fachadas de los edificios con grandes frescos, en los que se representan, principalmente, episodios de la historia mexicana. Algunos de sus notables exponentes fueron Diego Rivera, José Clemente Orozco, Juan O’Gorman, Rufino Tamayo y David Alfaro Siqueiros.

En cuanto al ensayo de Reyes, se debe destacar que Magdalena Perkowska, Paulette Patout y Adolfo Castañón afirman que la visión que se describe en él es como un gran cuadro, ya sea al estilo cubista o de un retablo churrigueresco. Los tres críticos coinciden, además, en que el ensayo tiene herencias vanguardistas. No obstante, ninguno de ellos asigna a *Visión de Anáhuac* el calificativo *muralista*, puesto que el movimiento no existía en los años de la escritura del ensayo. A pesar de ello, cabe evidenciar que en el artículo “La vanguardia de Alfonso Reyes y Ricardo Güiraldes” se recoge un testimonio de la investigadora Rose Corral, quien afirma que el ensayo de Reyes “[...] se anticipa a los muralistas pues es un fresco, una recreación mural de México” (*apud* Aguilar, 2).

En efecto, *Visión de Anáhuac* no pertenece al muralismo, pero se puede considerar como una obra antecedente. Esto se debe, en gran medida, al hecho de que Reyes comparte con los muralistas el propósito de exaltar el pasado mexicano, en particular la época prehispánica. Además, el texto comparte precisas similitudes estéticas con algunos cuadros representativos del movimiento.

Al respecto, es un dato interesante que Diego Rivera, en sus frescos, recuperó varios pasajes descriptivos del ensayo de Reyes. En el prólogo a *La región más transparente* de Carlos Fuentes, José Emilio Pacheco explica la relación entre el ensayo de Reyes y el arte de Rivera: “con base en un texto célebre de Reyes, *Visión de Anáhuac* (Madrid, 1917), en que se anticipa a la intertextualidad y urde con las crónicas de los conquistadores la descripción de un día en México-Tenochtitlán, Diego Rivera pinta uno de sus más célebres murales” (XXXV). Del mismo modo, en el artículo “Dos imágenes de México”, Allen W. Philips menciona que es frecuente la comparación entre la obra de Rivera y el ensayo de Reyes: “A propósito he dicho espectáculo, pero recordemos que más de una vez el texto ha sido comparado con la vasta pintura mural de Diego Rivera en el Palacio Nacional, comparación

sin dida acertada por las vistas panorámicas junto con las pinceladas que hacen resaltar en el espacio los pequeños detalles” (543). En síntesis, Corral, Pacheco y Phillips reconocen que existe un vínculo entre Reyes y el muralismo, concretamente con la obra de Diego Rivera. Sin embargo, ni Phillips ni Pacheco mencionan cuál es el cuadro inspirado en *Visión de Anáhuac*. En realidad no es sólo uno, sino son varios los murales en los que Rivera recupera las imágenes del ensayo. El caso más interesante quizá sea el de *El mercado de Tlatelolco* (1945), en el cual aparece en primer plano el conglomerado de comerciantes y compradores, y en cuyo fondo se vislumbra un camino que conduce hacia la gran Tenochtitlán, dominada por los volcanes.

También la *Epopéya del pueblo mexicano*, el mural de Rivera que decora las escaleras del Palacio Nacional, muestra algunos mosaicos del pasado prehispánico: el mercado, la partida de Quetzalcóatl, los volcanes, el Templo Mayor, el penacho de Moctezuma, el avistamiento del águila sobre el nopal o la batalla por Tenochtitlán, por citar parte de esta colosal obra de arte. Además, existen otros cuadros que representan la cotidianidad de los indígenas, como *El cargador de flores* (1935), *Desnudo en alcatraces* (1944) y *Festival de las flores* (1925). La mayoría de estos lugares y escenas son descritos en los capítulos I y II de *Visión de Anáhuac*.

Es necesario recalcar el hecho de que Phillips, Corral y Pacheco mencionan someramente la relación entre Reyes y el muralismo; es decir, no proponen un análisis detallado sobre los aspectos que permitan considerar *Visión de Anáhuac* como un texto premuralista. Hasta donde pude averiguar, creo que sólo se ha debatido sobre el género al que pertenece el texto, sea ensayo literario o poema en prosa, y se han analizado las influencias del cubismo en éste, especialmente en el artículo “La forma y el compromiso en *Visión de Anáhuac* de Alfonso Reyes”, por Magdalena Perkowska.

5. Reyes y Rivera: miembros del Ateneo de la Juventud

El acercamiento al mundo prehispánico que comparten Rivera y Reyes puede rastrearse desde la primera década del siglo XX. En 1906, Reyes, junto con Antonio Caso, Pedro Henríquez Ureña, Alfonso Cravioto y Luis Castillo, entre otros, participó en la realización de la revista *Savia Moderna*. Esta publicación mensual, que apareció en marzo de 1906 y terminó con su quinto número, en julio del mismo año, tenía como propósito difundir las artes plásticas y la literatura. Diego Rivera ilustró la mayoría de las portadas de la revista. Éste fue el primer proyecto cultural en el que colaboraron Reyes y Rivera.

En el mismo año, los editores, junto con Gerardo Murillo (Dr. Atl), realizaron la *Exposición de pintura Savia Moderna*, cuyo fin fue dar a conocer la obra de jóvenes artistas plásticos, entre los cuales se encontraba Rivera. En el artículo “El Ateneo de la Juventud y el arte: los pintores ateneístas y la revista *Savia Moderna*”, Virginia Medina sostiene que este evento fue trascendente en el desarrollo de las artes plásticas en México.

[E]l alto interés de esa exposición estribó en que allí se presentaron Jorge Enciso, Saturnino Herrán, Joaquín Clausell y Diego Rivera, pintores que al madurar habrían de ser originales y renovadores por muchas causas, pero sobre todo por su visión de lo propio de México, no sólo por los asuntos tratados por ellos sino el color, la expresión pictórica, por la búsqueda y hallazgo de nuevas formas y otras condiciones que más tarde caracterizarán a la pintura mexicana de la primera mitad del siglo XX. (83)

Más tarde, en 1909, Reyes, Rivera, Henríquez Ureña y Caso se unen a José Vasconcelos en el Ateneo de la Juventud Mexicana, un grupo de jóvenes que estudiaron, debatieron y enseñaron las humanidades a las nuevas generaciones de estudiantes. Los ateneístas exploraron la cultura universal y profundizaron sus estudios en diversas áreas, por ejemplo: la cultura grecolatina; la poesía colonial y del Siglo de Oro; la obra de filósofos como Nietzsche y Comte; las literaturas modernas, y la historia de México, desde la época

prehispánica hasta el horizonte del Porfiriato. Jorge Pedraza Salinas, en su libro *Alfonso Reyes en la Generación del Ateneo de la Juventud*, sintetiza el quehacer de este grupo de la siguiente forma:

Los miembros del Ateneo llevan a cabo una revolución cultural. Son partidarios del ejercicio intelectual y están abiertos a todas las corrientes del pensamiento universal. Con su actividad, fomentan el redescubrimiento de México. A través del ensayo, los poetas, los filósofos, analizan el campo de las ideas y lo relacionan con los aspectos sociales y políticos. Sus obras son obras de reflexión y, al mismo tiempo, son testimonios. (82)

El “redescubrimiento de México” que menciona Pedraza fue vital para conformar al Ateneo de la Juventud; la recuperación de la cultura mexicana fue un punto de comunión entre los escritores y los artistas plásticos del grupo: “lo local, lo cotidiano, lo íntimo, los valores del pasado virreinal y prehispánico, se adecuarían mejor al sentimiento de afirmación nacional que unía a la juventud de principios de siglo” (Medina, 83).

Los ateneístas también llevaron a cabo actividades de divulgación, entre las cuales se encuentran conferencias sobre diversos temas de la cultura universal y mexicana. Entre éstas, cabe mencionar las siguientes ponencias: “Sor Juana Inés de la Cruz”, por José Escofet; “La obra de José Enrique Rodó”, por Pedro Henríquez Ureña; “Los *Poemas rústicos* de Manuel José Othón”, por Alfonso Reyes, y “La influencia de Chopin en la música moderna”, por Max Henríquez Ureña, entre otras.

Además de esta labor, se preocuparon por trascender en la educación mexicana. Bajo la dirección de Ezequiel Chávez, surge la Facultad de Humanidades de la Escuela de Altos Estudios.⁴ En ésta, varios miembros del Ateneo impartieron clases: Alfonso Reyes dictó Lengua y Literaturas Españolas; Antonio Caso tuvo un curso de Estética, y Pedro Henríquez Ureña dio Literatura Inglesa, por citar algunas de las asignaturas (Beer, 745). Uno de los

⁴ En 1924, la Escuela se transformó en la actual Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM.

objetivos del Ateneo era el de hacer la cultura accesible para todos. Al respecto, Reyes menciona que el grupo “iba a buscar al pueblo en sus talleres y en sus centros, para llevar a quienes no podían costearse estudios superiores ni tenían tiempo de concurrir a las escuelas, aquellos conocimientos ya indispensables que no cabían, sin embargo, en los programas de las primarias” (*apud* Beer, 745).

Por lo anterior, podemos afirmar que el Ateneo de la Juventud se caracterizó por realizar tres labores trascendentales: primero, la divulgación de distintos conocimientos, como la filosofía, la literatura y las artes plásticas; segundo, los ateneístas participaron en la conformación de una escuela profesional de humanidades para acercar estos saberes al pueblo; por último, los miembros se interesaron por explorar la historia mexicana. Al respecto, Reyes relata que “se quería volver un poco a las lenguas clásicas y mucho al castellano; se buscaban las tradiciones formativas, constructivas de nuestra civilización y nuestro ser nacional” (*apud* Beer, 744).

En 1914 concluyen las labores del Ateneo, sin embargo, sus miembros continuaron con sus actividades de exploración y divulgación de las humanidades. Algunos de ellos partieron a Europa, Estados Unidos o Sudamérica, por ejemplo Martín Luis Guzmán, Reyes, Rivera y Henríquez Ureña. No obstante, tras el fin de la Revolución, varios integrantes volvieron a México y retomaron sus actividades; tal es el caso de José Vasconcelos, quien desempeñó el cargo de rector de la Universidad Nacional.

Durante el gobierno de Álvaro Obregón, de 1920 a 1924, Vasconcelos es nombrado Secretario de Educación Pública. Su principal labor fue promover campañas de alfabetización en un país que resentía las consecuencias de la guerra de Revolución. En el artículo “La pintura mural mexicana, su filosofía e intención didáctica”, la crítica Esperanza

Garrido afirma que Vasconcelos usó la educación y el arte para conseguir la integración nacional:

Su fe en la educación como factor de igualdad social fue el motor en su incansable actividad en este terreno y se sirvió para ello de tres pilares: el libro, el artista y el maestro. Creó misiones culturales, con el objetivo de que grupos de maestros se adentraran en las regiones rurales para enseñar el castellano, pero preservando las lenguas nativas, alfabetizaran y enseñaran los aspectos fundamentales de una educación encaminada a la integración nacional y a fomentar la cultura y la higiene que creara individuos mental y físicamente sanos. (60)

Una de las acciones que emprendió Vasconcelos para lograr dichos fines fue la distribución de los clásicos de la literatura y la filosofía, como *La Ilíada* y *La Odisea*, de Homero. De igual forma, financió a diversos pintores para que crearan obras sobre la historia de México, y contribuyeran a generar una identidad nacional. Entre tales pintores se encontraban Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y José Clemente Orozco. Este encargo fue de particular interés para Rivera, quien, en 1921, afirmó que “el arte popular, las ruinas de nuestro asombroso pasado, con objeto de cristalizar algunas ideas de arte, ciertos proyectos que abrigo y que, si logro realizar, serán indudablemente los que darán un nuevo y amplio sentido de mi obra” (86). Es destacable este gusto por los vestigios de la historia, pues es una motivo que Rivera compartió con sus compañeros ateneístas algunos años atrás, incluyendo a Reyes.

En el ensayo “Pasado inmediato”, Reyes menciona que Rivera regresó a México en un momento clave porque el país comenzaba a reconocerse y redescubrirse: “Después vendrán la formidable obra educativa de Vasconcelos, la excelente tarea organizadora de Genaro Estrada. Aparecerán nuevos nombres: Ramón López Velarde, estrella fugaz de nuestro cielo poético. De Europa vuelve Diego Rivera, que es toda una época por sí solo. El país cobra conciencia de su carácter propio” (216).

Es en este sentido que *Visión de Anáhuac* y los murales de Diego Rivera pueden considerarse obras que comparten una precisa poética de la creación artística. Estos autores siguen una tendencia generacional vuelta al redescubrimiento del pasado prehispánico que nació en los años de la revista *Savia Moderna*, fue cristalizándose gracias a la experiencia del Ateneo de la Juventud y, posteriormente, se divulgó con mayor ímpetu tras el establecimiento del nuevo gobierno revolucionario.

II

CARACTERÍSTICAS GENERALES DEL ARTE DE VANGUARDIA

1. El vanguardismo

A inicios del siglo XX suceden radicales cambios políticos, socioeconómicos y artísticos en Europa. En el campo de las artes plásticas y la literatura, surgen corrientes estéticas que buscan nuevas formas de expresión, ajenas al impresionismo de finales del siglo anterior. En *Historia social de la literatura y el arte*, Arnold Hauser explica que el principal objetivo de dicha búsqueda era romper con la tendencia de representar miméticamente a la naturaleza en las obras de arte:

El gran movimiento reaccionario del siglo se realiza en el campo del arte rechazando el impresionismo; este cambio constituye en algunos aspectos una censura en el arte más profunda que todos los cambios de estilo desde el Renacimiento, que dejaron fundamentalmente sin tocar la tradición naturalista [...].

El arte posimpresionista es el primero en renunciar por principio a toda ilusión de la realidad y en expresar su visión de la vida mediante la deliberada deformación de los objetos naturales. Cubismo, constructivismo, futurismo, expresionismo, dadaísmo y surrealismo se apartan todos con la misma decisión del impresionismo naturalista y afinador de la realidad [...]. El arte posimpresionista no puede ya ser llamado [...] reproducción de la naturaleza; su relación con la naturaleza es de violarla. (488-489)

El rompimiento al que se refiere Hauser no se limita al impresionismo. Las nuevas corrientes se opusieron, de igual manera, a los cánones estéticos que dominaron la segunda mitad del siglo XIX: el realismo y el naturalismo, que buscaban explorar y retratar las condiciones humanas de la forma más fiel y apegada posible. La imitación de la naturaleza y del hombre en el arte era una práctica sumamente arraigada en la tradición europea, y son esenciales de la institución del arte hasta el siglo XX.

En “Los pintores cubistas”, el poeta francés Guillaume Apollinaire menciona que la ruptura con la tradición mimética comienza con el cubismo: “Lo que distingue al cubismo de la antigua pintura, es que no es un arte de imitación, sino un arte de concepción que tiende a elevarse hasta la creación” (*apud*, Cirlot 9). Del mismo modo, durante el siglo XIX el arte tenía ciertas funciones dentro de la sociedad burguesa, entre éstas el autodescubrimiento o reflexión sobre la circunstancia de las clases altas. Es decir, el arte contenía cierta praxis vital; no obstante, el rompimiento de la vanguardia también consiste en eliminar dicha praxis y generar una autocrítica del arte. Bürger sintetiza este proceso de la siguiente forma:

La vanguardia se dirige contra ambos momentos; contra el aparato de distribución al que está sometida la obra de arte, y *contra el* estatus del arte en la sociedad burguesa descrito por el concepto de autonomía. Sólo después de que con el esteticismo el arte se desligara por completo de toda conexión con la vida práctica, pudo desplegarse lo estético en su “pureza”; aunque así se manifiesta la otra cara de la autonomía, su carencia de función social. La protesta de la vanguardia, cuya meta es devolver el arte a la praxis vital, descubre la conexión entre autonomía y carencia de función social. (62)

[...]La separación de la praxis vital, que siempre ha caracterizado al *status* institucional del arte en la sociedad burguesa, afecta ahora al contenido de la obra. Marcos institucionales y contenidos coinciden. La novela realista del siglo XIX todavía está al servicio de la autocomprensión del burgués. La ficción es el medio para una reflexión sobre la situación del individuo en la sociedad. En el esteticismo, la temática pierde importancia en favor de una concentración siempre intensa de los productores de arte sobre el medio mismo. [...] la coincidencia de institución y contenido descubre la pérdida de la función social como esencia del arte en la sociedad burguesa y provoca la autocrítica del arte. El mérito de los movimientos históricos de vanguardia es haber verificado esta autocrítica. (70)

Bürger afirma, además, que la vanguardia alcanza esa renovación de la institución del arte con el dadaísmo, en 1916 (145). Arnold Hauser, por su parte, coincide con Bürger sobre la trascendencia del dadaísmo, sin embargo, también agrega que éste fenómeno pudo ser una consecuencia de las revoluciones sociales: “La lucha sistemática contra el uso de los medios de expresión convencionales, y la consiguiente ruptura con la tradición artística del siglo

XIX, comienzan en 1916 con el dadaísmo, fenómeno típico de época de guerra, protesta contra la civilización que había llevado al conflicto bélico, y, por consiguiente, una forma de derrotismo” (490).

La cita menciona un punto trascendente que determinó la definición del nuevo arte: el conflicto bélico. Para 1916, la Primera Guerra Mundial llevaba dos años de luchas sangrientas que habían devastado muchas ciudades europeas, como las batallas del Somme y de Verdún. Tal clima de destrucción influyó en el arte al grado que sus nuevos movimientos adquirieron el nombre de *vanguardia*, un término de la jerga de la estrategia militar. De acuerdo con el Diccionario de la Real Academia Española, *vanguardia* se define como una “parte de una fuerza armada, que va delante del cuerpo principal”, y su etimología proviene de la palabra francesa *avant-garde*, “antes de la guardia”.

José Miguel Oviedo explica en *Historia de la literatura hispanoamericana* que las vanguardias buscan, ante todo, el rompimiento con los cánones artísticos que las precedieron; es decir, la vanguardia se mueve siempre adelante en busca de nuevas expresiones: “es el sentido efímero e incesante de la búsqueda lo que define a la vanguardia y lo que explica su tendencia a borrar sus propias huellas e ir siempre hacia adelante; de paso, eso sirve para entender su propio nombre” (278).

Por lo anterior, podemos afirmar que el arte moderno comienza a tomar forma a partir de cuatro ejes fundamentales: la deformación de la realidad, el rompimiento con el arte naturalista decimonónico, la negación y transformación de la institución del arte y la representación de la guerra.

Un ejemplo que reúne estos elementos es *Guernica* (1937), de Pablo Picasso. Este cuadro cubista representa la escena trágica que causó un bombardeo franquista a la ciudad de Guernica y Luno en 1937. El ataque ocurrió durante la Guerra Civil Española.



Guernica (1937), de Picasso

En *Guernica* resaltan las expresiones aterradas de los personajes y los cuerpos desmembrados. La deformación de la realidad se aprecia claramente, ya que los personajes son retratados con sólo algunas partes de su cuerpo, como los brazos mutilados y la cabeza del personaje en el borde inferior izquierdo del cuadro. Además, Picasso emplea para sus personajes figuras geométricas bien delimitadas: los rostros son triangulares o redondos; algunos ojos y el foco en el centro superior son romboides; los brazos, las piernas y los dedos tienen forma cilíndrica, y, en el caso del caballo, su lengua es un cono puntiagudo entre dientes cuadrados.

Sobre el arte de Picasso, Hauser explica que “sus imitaciones son protestas contra el culto de la originalidad; su deformación de la realidad, que siempre se está revistiendo de nuevas formas para demostrar más convincentemente la arbitrariedad de éstas, está orientada, sobre todo, a confirmar la tesis de que «naturaleza y arte son dos fenómenos enteramente desemejantes»” (494). Esta apreciación sobre Picasso coincide con la tendencia de ruptura con la tradición imitativa europea que comienza desde el Renacimiento.

Aunque la deformación de la realidad alcanza niveles radicales en las vanguardias, cada una de sus diferentes expresiones emplea técnicas de composición y temas variados. En

este sentido, y de acuerdo con Hauser, el futurismo, surrealismo, expresionismo, cubismo, dadaísmo y constructivismo podrían considerarse las vanguardias de inicios de siglo (488).

El cubismo representa la visión del artista a través de figuras geométricas bien definidas, como en el caso de *Guernica*, o *Niña con mandolina* (1910), también de Picasso, en el que se enlazan cuadrados y rectángulos color marrón claro para dar forma a una niña con una mandolina entre brazos.

El surrealismo combina dimensiones distintas, por ejemplo la realidad humana con la onírica. A menudo, en las obras surrealistas se observan objetos cuyas partes han sido sustituidas por otras figuras que se parecen al objeto reemplazado. Un ejemplo se da en *El hijo del hombre* (1964), que representa una manzana verde sobre un rostro humano, o *La lámpara del filósofo* (1936), que muestra a un hombre con una nariz tan larga que es cubierta por una pipa, mientras que a su lado una vela se enrosca en la mesa como una serpiente. Ambos cuadros son de René Magritte.

Todas las pinturas anteriores son, sin importar la corriente a la que pertenecen, el resultado de una búsqueda por crear imágenes maravillosas, deformadas y, en algunos casos, grotescas.

Por lo general, el artista vanguardista no reproduce una escena tal cual la observa al estilo realista, sino que la descompone y crea una nueva realidad; en términos de Hauser, la vanguardia representa a "un segundo mundo, un supermundo que, por muchos rasgos de la realidad que pueda exhibir, representa una forma de existencia que sobrepasa esta realidad y no es compatible con ella" (489).

Por lo anterior, el nuevo arte es radical, caótico, deforme o fantástico en algunos casos. Las vanguardias son un reflejo de las guerras y las crisis que asediaron Europa a inicios del siglo XX, en tanto que éstas generaron destrucción y desencanto por la realidad; eso se

advierte claramente en cuadros como *Guernica*, de Picasso, o *Tren armado en acción*, de Severini, que son obras cuyo tema es la guerra y la mutilación del ser humano.

En el nuevo siglo, los regímenes de Europa cambian radicalmente. Algunos países, como Francia y Alemania, sufren la depresión de la posguerra y se enfrentan a la reconstrucción de sus ciudades; otras naciones adoptan nuevos sistemas políticos tras emerger de una revolución bélica, como es el caso de Rusia con el bolchevismo y España con el franquismo; éstos son, pues, tiempos de transformación a nivel político y económico. Los artistas, por su parte, observan estos cambios y sus obras reflejan dicho panorama de luchas sociales, destrucción y guerra; del mismo modo, toman distancia de la armonía, el realismo y la belleza que caracterizaron el canon estético del siglo XIX.

2. Cubismo y muralismo mexicano

a) Cubismo

En 1907, Pablo Picasso pinta *Las señoritas de Aviñón*, un cuadro que muestra cinco jóvenes desnudas. Sus cuerpos tienen formas piramidales, ojos romboides, narices triangulares y trazos con líneas rectas muy marcadas. De acuerdo con Alfred H. Barr, en *Cubism and Abstract Art*, éste es el primer cuadro cubista (28).

El cubismo buscó romper con el ideal estético renacentista de imitar fielmente la naturaleza. Los artistas como Picasso o Georges Braque preferían recrear los objetos en vez de reproducirlos tal y como son en el mundo; de acuerdo con estos pintores, el arte es independiente de la realidad y debe sostenerse por sí mismo sin ninguna clase de vínculo con el exterior. Magdalena Perkowska explica el proceso creativo de los pintores cubistas de la siguiente forma:

El cubista no imita ni reproduce la realidad objetiva, sino que ofrece una visión reelaborada, es decir, descompuesta y recompuesta según su imaginación y sensibilidad. [...] 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. (88)

Estos artistas usaban figuras geométricas, ángulos rectos y líneas gruesas para crear sus objetos. Por ejemplo, en *Mujer ante el espejo* (1932), de Picasso, aparece una mujer que contempla su reflejo ante un espejo ovalado; sus ojos, vientre y cabeza son circulares, y la pared en la que está colgado el cristal tiene detalles de rombos y círculos.

El movimiento se divide en dos etapas: el cubismo analítico, de 1906 a 1912, y el cubismo sintético, de 1912 a 1917. Durante el cubismo analítico los objetos eran pintados al centro del lienzo, y sus líneas y colores se hacían más difusos y tenues hacia los bordes del cuadro. Se preferían colores opacos, como el gris, el marrón y el azul.

Un ejemplo notable del cubismo analítico es el *Retrato de Daniel Henry Kahnweiler* (1910), de Picasso. En el cuadro se advierte la figura de un hombre trazada con rectángulos y triángulos en diferentes tonos de negro, sepia y marrón. En la parte central se observa claramente el rostro sonriente del personaje y su traje negro; sin embargo, hacia los bordes derecho e izquierdo, los colores y figuras geométricas se vuelven borrosos.

En 1913, Georges Braque comenzó a incrustar en sus lienzos otros materiales y texturas. Así surgió la técnica del *collage*, que consistía en añadir objetos comunes en los cuadros, como naipes, boletos de teatro, cigarrillos, envoltorios de tabaco, etcétera. Por ejemplo, en *Violín y pipa, 'Le Quotidien'* (1913), Braque muestra la mitad de un violín y una pipa con fragmentos de cartón y recortes del periódico francés *Le Quotidien*. De acuerdo con Alfred H. Barr, en *Cubism and Abstract Art*, el uso del *collage* significó el rechazo absoluto de los cubistas hacia las estéticas del siglo anterior:

Esta fue una lógica culminación del interés por simular texturas, y un completo y profundo repudio a la convención de que un pintor estaba moralmente obligado a lograr la reproducción de una textura mediante la pintura, en vez de aplicar la textura en sí misma sobre el lienzo. De esta forma, paradójicamente, los cubistas, al destruir la imagen del mundo natural en sus pinturas, comenzaron a aplicar a sus cuadros fragmentos reales del mundo natural.⁵ (78)

Violín y pipa, 'Le Quotidien' es uno de los primeros cuadros del cubismo sintético. A partir de 1912, los pintores usaron colores vivos y figuras geométricas más definidas; los artistas retrataban, en su mayoría, objetos de la vida bohemia, por ejemplo botellas de vino, guitarras y páginas de libros. Otro ejemplo destacado es *La vida quieta con violín y frutas* (1912), de Picasso, un cuadro formado con recortes de periódicos, bocetos de frutas y cuerdas de violines.

Mientras que el cubismo analítico se caracteriza por concentrar el tono y la forma hacia el centro de la pintura y hacerlos más difusos hacia los extremos, en el cubismo sintético se emplean figuras y líneas gruesas a lo largo y ancho del lienzo, con colores tanto fríos como cálidos.

Debido al estallido de la Primera Guerra Mundial, la producción de cuadros cubistas disminuyó. No obstante, en el periodo de posguerra fueron realizadas otras obras notables, como *Guernica* (1937) y *Desnudo, hojas verdes y busto* (1932), de Picasso.

⁵ Sin otras indicaciones, las traducciones al español de los textos originales en inglés son mías: "This was a logical culmination of the interest in simulating textures and further and complete repudiation of the convention that a painter was honor-bound to achieve the reproduction of a texture by means of paint rather than by the short cut of applying the texture itself to his canvas. In this way, paradoxically, the Cubists, having destroyed in their paintings the image of the natural world, began to apply to their paintings actual fragments of the natural world".

b) *La Escuela Mexicana de Pintura o el Muralismo*

El 9 de diciembre de 1923, un conjunto de artistas redactaron el *Manifiesto del sindicato de obreros técnicos, pintores y escultores*, también conocido como *Manifiesto muralista*. El documento fue firmado por David Alfaro Siqueiros, Diego Rivera, José Clemente Orozco, Ramón Alva Guadarrama, Germán Cueto, Xavier Guerrero, Fermín Revueltas y Carlos Mérida.

En el manifiesto, los artistas proponen retratar la lucha de las clases marginadas (obreros y campesinos), el pasado prehispánico y el triunfo de la Revolución, pues afirman que éstos conllevarán al progreso y “florecimiento” del nuevo México:

No *sólo* todo lo que es trabajo noble, todo lo que es virtud, es don de nuestro pueblo (de nuestros indios particularmente), sino la manifestación más pequeña de la existencia física y espiritual de nuestra raza como fuerza étnica brota de él, y lo que es más, su facultad admirable y extraordinariamente particular *de hacer belleza: el arte del pueblo de México es la manifestación espiritual más grande y más sana del mundo*, y su tradición indígena es la mejor de todas [...]. Repudiamos la pintura llamada de caballete y todo el arte de cenáculo ultraintelectual por aristocrático, y exaltamos las manifestaciones de *arte monumental*⁶ por ser de utilidad pública [...].

Con anterioridad los miembros del Sindicato de Pintores y Escultores nos adherimos a la candidatura del general don Plutarco Elías Calles, por considerar que su personalidad definitivamente revolucionaria garantizaba en el gobierno de la República, más que ninguna otra, el mejoramiento de las clases productoras de México, adhesión que reiteramos en estos momentos con el convencimiento que nos dan los últimos acontecimientos político-militares, y nos ponemos a la disposición de su causa, que es la del pueblo, en la forma que se nos requiera. (2)

El hecho de que los muralistas se adhirieran a la democratización de la Revolución es de suma relevancia. En las décadas siguientes decoraron edificios estratégicos para el gobierno, como el Palacio Nacional, la Secretaría de Educación Pública en la plaza de Santo Domingo,

⁶ Las cursivas son parte del texto original.

el Castillo de Chapultepec, el Museo Nacional de Antropología e Historia y la Universidad Nacional Autónoma de México, entre otros.

Se trata, pues, de una corriente estética dirigida a las grandes masas con fines didácticos. Los artistas pintaban obras monumentales sobre paredes, techos y fachadas; y para cumplir el propósito de llamar la atención del ciudadano común e iletrado empleaban colores vivos e intensos. Un país devastado por la guerra, como el México posrevolucionario, requería reafirmar su identidad a través de su historia, y enaltecer los ideales que hicieron posible el cambio de régimen. Por esa razón los murales recuperan la herencia prehispánica, y retratan a los grandes héroes de la historia mexicana, como Miguel Hidalgo, Benito Juárez o los cadetes de Chapultepec.

Al respecto, Esperanza Garrido menciona en su artículo “La pintura mural mexicana, su filosofía e intención didáctica” que los muralistas crean sus obras en una búsqueda por descubrir *lo mexicano*:

El sello distintivo del movimiento es un marcado nacionalismo, un deseo de tener identidad nacional, la búsqueda de lo que la generación precedente a los muralistas llamó *Alma Nacional* y que a partir de la época que nos ocupa llamamos *lo mexicano*, dicha búsqueda explica algunas de las fuentes que nutren al Muralismo Mexicano como es el arte prehispánico, dado que es la única expresión artística realmente autónoma, creada antes de que América entrara en contacto con Europa, así mismo el arte popular mexicano, producido por y para el pueblo, libre de afectación y de academia, verdaderamente autóctono. (62)

La lista de los pintores representativos de este movimiento es numerosa, entre ellos destaca el grupo que Carlos Monsivais denomina como *Los Tres Grandes*: Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y José Clemente Orozco. Para los propósitos de la presente investigación es de especial interés el estudio de Rivera, considerando que algunos de sus frescos representan la gran Tenochtitlán y escenas de la vida cotidiana, tanto de la época prehispánica como del proceso de la conquista de México.

Rivera pasó algunos años en Europa y tuvo la oportunidad de acercarse a las estéticas vanguardistas que estaban en apogeo en ese entonces. Incorporó técnicas cubistas, como la fragmentación y las líneas rectas en sus cuadros, y les añadió los colores vivos característicos de México. Un ejemplo de la herencia cubista en Rivera es *Paisaje al estilo Zapata* (1915). En París, entabló amistad con Pablo Picasso. Además, era partidario de las ideologías socialistas, por lo que en sus trabajos se aprecian escenas de la lucha de clases, como en *Liberación del Peón* (1931).

Hacia mediados de siglo, Rivera, junto con otros muralistas, comenzaron a explorar otras técnicas y soportes para sus creaciones. Por ejemplo, Rivera utilizó piedrillas de colores para formar el mural sobre el Estadio Olímpico Universitario. En esta obra, se representan a Quetzalcóatl y dos atletas de piel morena. Juan O' Gorman, por su parte, empleó materiales similares para crear el mural de las cuatro fachadas de la Biblioteca Central. Ahí, O'Gorman retrata diversos episodios de la historia de México, que incluyen la conquista y la Revolución, y sobre las bases de la Biblioteca se encuentra esculpida la figura de Tláloc y de la serpiente emplumada.

Así pues, el muralismo fue una corriente estética que se ocupó de exaltar el pasado mexicano y el triunfo de la Revolución y de la democracia. Asimismo, se convirtió en un sello del gobierno, ya que los nuevos edificios construidos por el Estado fueron decorados con este arte.

En *La cultura mexicana del siglo XX*, Carlos Monsivais sintetiza el quehacer muralista con las siguientes palabras: “Así, el muralismo traslada a la vista del público o la sociedad, las ideas de Nación y Humanidad. Según estos creadores lo que hacen es Historia, es alegoría mística, es democratización de la belleza. Y sus murales son el arte devocional

fuera de los templos, la armonía que en algo alivia la vida desgarrada de la mayoría de sus espectadores (96-97)”.

3. Nuevas técnicas vanguardistas: la *Einfühlung* y el rapidismo descriptivo

Aunque cubismo, surrealismo, creacionismo o dadaísmo tengan características propias, comparten ciertos aspectos: antes que nada, buscan romper con la tradición impresionista de finales del siglo XIX y desconocen la institución del arte del Renacimiento; en segundo lugar, sus imágenes representan las revoluciones sociales, principalmente la lucha de clases marginadas (obreros y campesinos) y de la Primera Guerra Mundial; finalmente aspiran a crear un arte innovador, fantástico y antirrealista.

En el caso de la literatura vanguardista, esta situación es particularmente evidente: a pesar de la distinta ascendencia estética (cubista, surrealista, ultraísta, etc.) ciertos elementos se repiten. En *Literaturas europeas de vanguardia*, Guillermo de Torre analiza estos aspectos. Entre ellos, menciona el antirrealismo artístico, la deshumanización del arte, el subjetivismo o *Einfühlung* y el rapidismo descriptivo (309-330). En la presente investigación sólo nos enfocaremos en los últimos dos elementos.

a) *La Einfühlung*

El término alemán *Einfühlung* se traduce al español como *empatía*. La *Einfühlung* implica que el artista interpreta el mundo desde un punto de vista subjetivo y sentimental; para él sólo existe la realidad estética e ignora la objetiva; no observa su circunstancia de forma lógica, sino que hace sus cuadros inspirándose en aquello que él considera bello, y lo pinta como tal. Guillermo de Torre define la *Einfühlung* de la siguiente forma.

Consiste en proyectar nuestras emociones personales en los seres o en objetos que juzgamos bellos; a prestar nuestro yo a las cosas y, recíprocamente el estadio afectivo supuesto en las cosas a nuestro propio yo [...]. La *Einfühlung* significa la entrega de nuestro espíritu en la atmósfera vital y emocional, [...] transformar, recrear la realidad, hacer coincidir en el espacio o en el tiempo emociones muy distantes. (313)

Es necesario destacar que la *Einfühlung* no es un concepto propio de la literatura o del arte, sino que proviene de la fenomenología. Fue desarrollado por el filósofo y psicólogo Theodor Lipps en la primera década del siglo XX para explicar su teoría del conocimiento. Como afirma Magdalena Nowak en su artículo “The complicated history of “Einfühlung”:

Parece que la figura más importante asociada con el concepto de *Einfühlung* fue Theodor Lipps (1851-1913) [...]. Su teoría es explicada a detalle en el ensayo *Einfühlung und aesthetischer Genuus* [*Empatía y placer estético*] de 1906, en el que sostiene que durante la percepción el sujeto permea al objeto con afección y fuerza. El espectador es activo así, y a través de esta actividad los objetos pueden existir y ser vistos. La empatía es el proceso mental en el que el sujeto toma consciencia de los estados emocionales del objeto, expresados a través de síntomas sensoriales, a través de aquello que es visible.⁷ (306)

Lipps distinguió cuatro tipos de objetos que provocan empatía en el espectador: la vida psicológica de los humanos, la psique de los animales, la de la naturaleza y las obras de arte. Sobre esta última categoría, Nowak menciona que “Lipps no cree que el arte deba representar la ilusión del mundo real, sino que simplemente debe presentar los asuntos más importantes y escondidos” (306).⁸

⁷ Texto original en inglés: “It seems that the most important figure associated with the concept of *Einfühlung* was Theodor Lipps (1851-1913) [...]. His theory is best explained in the essay *Einfühlung und aesthetischer Genuus* (*Empathy and Aesthetic Pleasure*) of 1906, in which he claimed that during perception the subject permeates the object with affection and strength. The viewer is thus active, and through his activity objects can exist and be seen. Empathy is the mental process during which the subject becomes aware of the emotional states of the object expressed through sensory symptoms, by what is visible”.

⁸ Texto original en inglés: “Lipps does not believe that art was to provide the illusion of the real world, but merely to present the most important and most hidden items”.

Para Lipps el arte no debe ser mimético ni naturalista; este principio coincide con las vanguardias del siglo XX, que buscaban romper con el arte realista decimonónico y crear imágenes nuevas e imaginativas, completamente ajenas al mundo real.

Otra forma de explicar la *Einfühlung* en el arte es a través de la *similitud del vaso* propuesta en el artículo “Literatura y existencia” por Sixto J. Castro: “El objeto es neutral, un contenedor vacío. Por medio de la proyección y la transposición de sus propios sentimientos y energías vitales, el sujeto lo colma como un vaso vacío, introduciendo en él las sensaciones y sentimientos que consecuentemente percibirá como si le perteneciesen al objeto. El sentimiento (el *pathos*) está del lado del sujeto” (448).

Hasta este punto, Castro y Lipps coinciden en que la *Einfühlung* consiste en la proyección de los sentimientos y valores del sujeto sobre cualquier ser viviente, objeto o circunstancia. No obstante, esta teoría también explica la relación emocional del espectador ante la obra de arte.

Al enfatizar el vínculo del artista o creador vanguardista con su propia obra, Guillermo de Torre afirma que la *Einfühlung* consiste en “la entrega de nuestro espíritu en la atmósfera vital y emocional [...], transformar, recrear la realidad, hacer coincidir en el espacio o en tiempo emociones muy distintas” (313).

De acuerdo con lo anterior, la postura del artista ante un objeto es retratarlo con base en cómo lo hace sentir, y no tal cual es. El creador o poeta siente ciertas emociones ante un objeto, y buscará transmitir dichas sensaciones a través de su obra. En *Teoría general de vanguardia*, el crítico Peter Bürger afirma que el efecto que el artista de vanguardia busca generar en su lector es el de un *shock*, cuando éste contemple su obra de arte:

La obra de vanguardia no produce una impresión general que permita una interpretación del sentido, ni la supuesta impresión puede aclararse dirigiéndose a las partes, porque éstas ya no están subordinadas a una

intención de obra. Tal negación de sentido produce un *shock* en el receptor. Ésta es la reacción que pretende el artista de vanguardia, porque espera que el receptor, privado del sentido, cuestione su particular praxis vital y se plantee la necesidad de transformarla. (145)

Un ejemplo de la búsqueda del *shock* es el cuadro surrealista *La cara de la guerra* (1940), de Salvador Dalí, donde se muestra un rostro humano gigante color marrón oscuro, que tiene expresión de terror y asombro; en vez de ojos y dientes tiene otras caras aterradas en miniatura. Este rostro se encuentra en medio de un desierto y es atacado por serpientes.

Dalí lo pintó durante una estancia en California, una vez concluida la Guerra Civil Española. La obra refleja el trauma y el dolor que sintió el artista ante la destrucción provocada por el conflicto armado, un caso muy parecido al de “Guernica”. Es necesario recalcar que la pintura no retrata una imagen realista. De hecho, si se desconociese el título de la obra y el contexto de su realización, difícilmente se le podría relacionar directamente con la Guerra Civil Española, pues no hay elementos pictóricos que hagan referencia a este conflicto. El objetivo del cuadro no es presentar una escena bélica, sino el terror que ésta causa en aquellos que la viven y sufren, y, desde luego, mostrar cómo se sintió Dalí ante la destrucción de su país. El pintor observó las consecuencias de la guerra, y esto le causó sentimientos de horror y miedo, que transmitió a través de su cuadro.

Este cuadro es un ejemplo de cómo el arte de vanguardia está fuertemente vinculado con la *Einfühlung*, es decir, el hecho de retratar las emociones que el artista proyecta ante los objetos, las personas o los eventos de su tiempo.

Guillermo de Torre sintetiza este concepto de la siguiente forma: “los nuevos líricos se asoman al exterior de sí mismos y hacen cara a los frondosos panoramas vitales, no captándolos en su escueta aprehensión objetiva, sino en una interesante proyección y transformación intraobjetivas” (312).

b) *El rapidismo descriptivo*

La poesía de vanguardia apela a la acumulación de imágenes sensoriales: sonidos, olores, sabores y colores surgen de forma progresiva o simultánea, a menudo con extrema celeridad. Guillermo de Torre denomina este fenómeno artístico como *aceleración vital*. Al respecto, explica lo siguiente:

Esta aceleración repercute en la poesía novísima, que espeja sus latidos polirrítmicos sobre las imágenes y metáforas, desdoblado rápida y simultáneamente sus perspectivas en una refracción de sugerencias. Impulsadas por la velocidad se acumulan las palabras y conceptos, sin ninguna sujeción a su percepción cronológica o a su puesto lógico, en un instintivo desorden. [...]

La percepción exterior del mundo no es reflejada en el poema nuevo por un solo sentido, sino por la concurrencia simultánea de todos ellos. Pues en un ansia de totalismo panorámico, el poeta pretende expresar no solamente un aspecto unilateral, sino su giratoria integridad poliédrica. La simultaneidad de los sentidos produce percepciones originales e imágenes inesperadas que fijan indeleblemente la realidad transmutada. (319-322)

De acuerdo con Torre, el propósito de este “totalismo panorámico”, rápido y poliédrico, es lograr el sintetismo expresivo, es decir, reunir de forma sistemática y compacta un sinfín de escenas cargadas de sensaciones. Como ejemplo del rapidismo descriptivo, se transcribe un fragmento del poema “Prosa del transiberiano y de la pequeña Jeanne de Francia”, de Blaise Cendrars:

Deshoja la rosa de los vientos
Observa cómo zumban las tempestades desatadas
Los trenes ruedan como huracán sobre desniveles encabritados
Juguetes diabólicos [...]
Lo jefes de la estación
Tric Trac
Billar
Carambola
Parábolas
La vía férrea es una nueva geometría [...]
Y los soldados que lo degollaron
Y las galeras
Y los bajeles (10).

En los versos anteriores se enlistan varios objetos en una estación de trenes; cada uno produce un estímulo sensorial distinto, como el zumbido de las tempestades y el “tric trac” del paso veloz de los trenes. La imagen que describe el yo lírico es dinámica y veloz, similar al paso acelerado de una locomotora sobre sus vías de metal.

Además de lograrse gracias a esta proteica enumeración de objetos, el rapidismo descriptivo se realiza también a través de precisos aspectos formales. Primero, el yo lírico emplea un verso para mencionar cada objeto, y los versos, en su mayoría, son de arte menor; esto implica que la lectura de un verso a otro es rápida. También debe destacarse que en todo el fragmento no hay un solo signo de puntuación que permita una pausa, por lo que la lectura es sumamente fluida. Finalmente, se observa que en el rapidismo descriptivo se mencionan los sonidos característicos del lugar específico, en este caso una estación de trenes.

III

LAS TÉCNICAS VANGUARDISTAS EN EL ESTILO DE *VISIÓN DE ANÁHUAC*

1. *Visión de Anáhuac* y la vanguardia

En *Historia de la literatura hispanoamericana*, Anderson Imbert menciona que Alfonso Reyes es un escritor que tiene un gusto *normal*, casi experimental por las vanguardias: “Entre los poetas que, al terminar la guerra, tenían menos de cuarenta años, hubo algunos que, a ratos o tardíamente, sintieron ganas de hacer lo que habían hecho los europeos, del expresionismo al dadaísmo: Alfonso Reyes, López Velarde [...]” (14). Liliana Weinberg, por su parte, explica lo siguiente:

Visión de Anáhuac constituye una gran pieza literaria de innovación, en la que Reyes incorpora innumerables lecturas y referencias, así como su aprendizaje sobre las vanguardias para dialogar no solo con la literatura, sino con la plástica y la música. Retoma el cruce de sensaciones del modernismo para hacer un guiño al posmodernismo con ciertos gestos de vanguardia como los que estaba dando el cubismo. (*apud* Aguilar, 2)

El crítico Anthony Stanton, en el artículo “Identidad nacional y construcción textual en *Visión de Anáhuac* (1519)” afirma que Reyes no es agresivo ni caótico en sus imágenes, como los artistas más radicales de la vanguardia:

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 defamiliarización. 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 es anterior y ajeno al arte vanguardista más radical. 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). (326)

Los autores anteriores coinciden en que el ensayo de Reyes tiene cierta relación con las técnicas vanguardistas, pero no lo definen como un texto que pertenezca a ese movimiento. De hecho, el arte de vanguardia buscaba romper con los cánones estéticos decimonónicos, mientras que *Visión de Anáhuac*, como afirma Liliana Weinberg, tiene herencias del modernismo; respecto a éste, pues, no hay una ruptura.

Además cabe subrayar que el arte vanguardista suele representar escenas sobre la guerra y el sufrimiento del ser humano. Un ejemplo es *Guernica* (1937), de Picasso. Esta pintura cubista usa tonos grises y azules, y representa personajes que sufren y gritan de terror: a la izquierda, una madre llora la muerte de su hijo; sobre el borde inferior yace el cadáver de un hombre cuyo rostro refleja espanto; del centro hacia la derecha, hay otros personajes que observan, aterrados, al niño fallecido.⁹

En *Visión de Anáhuac* no hay tales escenas de sufrimiento o inquietud. Sus personajes no expresan dolor, ni hay destrucción o caos en la descripción de sus paisajes. De la misma forma, Reyes no presenta una crítica explícita a los regímenes políticos de la época en la que escribió el ensayo.

Por lo tanto, en el ensayo no hay un vanguardismo radical, pero sí se recuperan, discretamente, algunos rasgos definitorios de las nuevas estéticas. Por ejemplo, la perspectiva múltiple del cubismo o el uso de la *Einfühlung* y del rapidismo descriptivo, que, como se ha comentado, son propios de la lírica vanguardista. Reyes incorporó algunos elementos estéticos que observó en las obras de arte y poemas de vanguardia, especialmente cubistas. No obstante, éstos no predominan en el estilo de su ensayo. A pesar de estas consideraciones, es significativo evidenciar que el muralismo –también influido por la vanguardia– a partir de

⁹ Véase la p. 31 de la presente tesis.

los años veinte retomará temas y símbolos cristalizados por Reyes en *Visión de Anáhuac*: en particular, el mercado de Tlatelolco, el Templo Mayor o la figura de Moctezuma. Es decir, el ensayo tiene imágenes de exaltación de la cultura prehispánica que representan un precedente del muralismo.

2. El sentimiento y la descripción en *Visión de Anáhuac*

a) *La mirada nostálgica hacia el pasado*

En el Capítulo II “Características generales del arte de vanguardia”, se ha subrayado que la *Einfühlung* “consiste en proyectar nuestras emociones personales en los seres o en objetos que juzgamos bellos; a prestar nuestro yo a las cosas y, recíprocamente, el estadio afectivo supuesto en las cosas a nuestro propio yo [...]. La *Einfühlung* significa la entrega de nuestro espíritu en la atmósfera vital y emocional” (Torre, 313). El análisis de *Visión de Anáhuac* evidencia que Reyes proyectó en su ensayo dos emociones precisas: la nostalgia y la fascinación.

La nostalgia probablemente se debe a que en 1915, el año en que el ensayo fue escrito, Reyes sentía añoranza por México; de hecho afirmó que “el recuerdo de las cosas lejanas, el sentirme olvidado por mi país y la nostalgia de mi alta meseta me llevaron a escribir *Visión de Anáhuac*” (*apud* Castañón, 211).

Adolfo Castañón, en *Alfonso Reyes: caballero de la voz errante*, explica que dicha tristeza motivó al joven Reyes a investigar y recoger todos los documentos disponibles sobre la época prehispánica de México:

Es probable que *Visión de Anáhuac* haya nacido del aura de autenticidad que le contagian esos manuscritos mexicanos descubiertos con excitación y entusiasmo en la Biblioteca Nacional de Madrid o quizás la frecuentación de

las crónicas de la conquista por escribir la *Historia de la literatura mexicana*. En todos sus proyectos se puede percibir el empeño de recuperación de un legado, que dadas las convulsiones del país por la revolución y la distancia con estos sucesos tan entrañables, se le aparece como bien en riesgo de pérdida definitiva. (215)

Visión de Anáhuac es una representación idealizada por Reyes, que no necesariamente quiere ser precisa o fidedigna desde el punto de vista histórico. El objetivo del ensayo no es retratar la época prehispánica como fue, sino como pudo haber sido, y expresar, del mismo modo, las emociones que su autor sentía al investigar y descubrir la época prehispánica. Los aspectos principales que indican que ésta es una representación subjetiva son la documentación y las referencias bibliográficas que Reyes utiliza para describir el paisaje del valle de Anáhuac, y el lenguaje poético de su estilo.

En el primer capítulo, la visión comienza cuando Reyes contempla los mapas de Giacomo Gastaldi que Giovanni Ramusio incluyó en su tratado *Delle Navigazioni et Viaggi*: “en sus estampas, finas y candorosas, según la elegancia del tiempo, se aprecia la progresiva conquista de los litorales; barcos diminutos se deslizan por una raya que cruza el mar; en pleno océano, se retuerce, como cuerno de cazador, un monstruo marino...” (Reyes, 13). A partir de este momento, los capítulos I, II y III del ensayo aluden constantemente a distintas fuentes literarias, históricas y cartográficas.

Después de los mapas de Gastaldi, Reyes compara la desecación de la tierra del Anáhuac, desde la época mexica hasta el Porfiriato, con la comedia *El semejante a sí mismo* de Ruiz de Alarcón; más adelante, para representar la salvaje y agreste selva del sureste mexicano, se vale de algunos fragmentos de René de Chateaubriand; y, por último, cita el *Ensayo político* del barón Humboldt para describir la luz que baña las montañas de la altiplanicie del Valle de México (16). De manera que, desde este primer capítulo, la

descripción del paisaje se basa en fuentes históricas de diversas épocas: desde los mapas de Ramusio del siglo XVI, hasta el ensayo de Humboldt, publicado en 1811.

En el segundo capítulo, Reyes apela a las *Cartas de relación*, de Hernán Cortés, la *Historia Verdadera de la Conquista de la Nueva España*, de Bernal Díaz del Castillo, y la *Historia de la conquista de México*, de Francisco López de Gómara. De estas obras, el autor retoma los pasajes que describen al gran mercado de Tlatelolco, la figura y costumbres de Moctezuma, y el Templo Mayor; con éstos elabora pequeños mosaicos en los que se aprecia la fascinación de Reyes por la gran urbe mesoamericana.

Estos lugares destacaban por su monumentalidad y por su rol en la ciudad: la pirámide del Templo Mayor era el centro religioso del imperio, donde se hacían los sacrificios humanos; el palacio de Moctezuma era el edificio principal de la vida política, y, finalmente, Tlatelolco era el punto principal del comercio, al que llegaban productos de todos los rincones de Tenochtitlán y sus aliados. En algunas de estas descripciones se percibe asombro por el mundo prehispánico:

Vagan por los lugares públicos personas trabajadoras y maestros de oficio, esperando quien los alquile para sus jornales. Las conversaciones se animan sin gritería: finos oídos tiene la raza, y, a veces, se habla en secreto. Óyense 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. (Reyes, 10).

En este fragmento se alaba al idioma náhuatl y las voces de sus hablantes; se describe el humor entusiasta de las personas con frases como “las conversaciones se animan sin griterío...” o “la charla es canturía gustosa”; luego el autor utiliza una sinestesia que une la lengua hablada con el aguamiel: “fluyen las vocales, y las consonantes tienden a licuarse, [e]sas xés, esa tlés, esas ches que tanto nos alarman escritas, escurren del labio del indio con

una suavidad de aguamiel”. Hay, en estas líneas, un tono afectivo y de admiración por los habitantes de aquel horizonte lejano. Más adelante se lee lo siguiente en el texto.

El zumbido y ruido de la plaza –dice Bernal Díaz– asombra a los mismos que han estado en Constantinopla y en Roma. Es como un mareo de los sentidos, como un sueño de Breughel, donde las alegorías de la materia cobran un calor espiritual. En pintoresco atolondramiento, el conquistador va y viene por las calles de la feria, y conserva de sus recuerdos la emoción de un raro y palpitante caos: las formas se funden entre sí; estallan en cohete de colores; el apetito despierta al olor picante de las yerbas y las especias. Rueda, se desborda del azafate todo el paraíso de la fruta: globos de color, ampollas transparentes, racimos de lanzas, piñas escamosas y cogollos de hojas. (14)

La cita muestra una escena colorida que deleita los sentidos tanto del soldado que la contempla como del mismo lector. El pintoresco paisaje, los sabores de las frutas dulces, los olores picantes de las especias y el estallido de los cohetes estimulan la sensibilidad a tal grado que pareciera que esta reconstrucción cobrara vida.

Reyes no se limita a una descripción objetiva del mercado y su actividad cotidiana, sino que, gracias a precisos estímulos sensoriales –los aromas, la música y la voz de los antiguos habitantes– los elementos descritos parecen estar vivos y cargarse de un sentido renovado, casi actualizado.

En el capítulo siguiente ya no se describe el paisaje ni la cotidianidad de las personas, sino que se enfoca en dos temas: la poesía y la flor. Si en las dos primeras partes había alegría y un “pintoresco atolondramiento” (como describe Bernal Díaz, 22) ahora se advierte en Reyes un tono nostálgico por la pérdida de la poesía náhuatl:

Hay que lamentar como irremediable la pérdida de la poesía indígena mexicana. Podrá la erudición descubrir aislados ejemplares de ella o probar la relativa fidelidad con que algunos otros fueron romanceados por los misioneros españoles; pero nada de eso, por muy importante que sea, nunca compensará la pérdida de la poesía indígena como fenómeno general y social. (Reyes, 23)

De las voces de los mercados, los cantos y las celebraciones descritas en el capítulo II, no queda más testimonio que el legado por los cronistas españoles. El castellano, con la caída de Tenochtitlán, se convirtió en el idioma del virreinato, mientras que el náhuatl se habló con menos frecuencia con el paso de los años; además, se perdió la práctica de la religión politeísta mesoamericana y de los ritos paganos. Los pocos poemas que fueron rescatados de la época prehispánica, como los de Nezahualcóyotl, fueron censurados por la Inquisición.

La pérdida de la lengua implica también la pérdida de la ideología, el modo de pensar y de expresarse de un pueblo; eso es lo que Reyes lamenta cuando afirma que “nunca compensará la pérdida de la poesía indígena como fenómeno general y social” (23).

La *Einführung* en *Visión de Anáhuac* consiste en que Alfonso Reyes proyecta fascinación en la descripción de la gran Tenochtitlán y sus habitantes, y nostalgia por la pérdida de la poesía y los cantos nahuas. Incluso, Adolfo Castañón interpreta que Reyes impregna parte de su espíritu en el ensayo: “*Visión de Anáhuac* es una huella verbal del espíritu de Reyes, [...] ese paisaje nítido y abigarrado es una imagen de la geografía espiritual de su autor, de su altiplano mental y cordial” (213).

En el presente quedan ruinas, estatuas y códices, objetos de museo que dan una impresión de solemnidad y misticismo; en *Visión de Anáhuac*, gracias a la *Einführung* de Reyes, estos elementos dibujan el escenario de una vida alegre, agitada y dinámica.

También cabe destacar que Reyes utiliza la cartografía para ubicar Tenochtitlán en el espacio, como una realidad geográfica. Los mapas son otro testimonio de la existencia de esta ciudad; al contemplarlos, Reyes siente nostalgia y fascinación, y así comienza a describir su visión idealista de Tenochtitlán: “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” (13).

El uso de las crónicas de Indias como una referencia, por su parte, cumple el propósito de fijar a la gran Tenochtitlán como una realidad histórica. Estos textos, junto con los mapas y las ruinas arqueológicas, son los testimonios de las culturas prehispánicas y de todos los personajes que participaron en la conquista de México. Sin ellos, no sería posible conocer a fondo cómo se desarrolló el imperio mexica, ni cómo fue el proceso de asimilación cultural del cristianismo y de la lengua española. Gracias a estos textos, la cultura mexica se hace una realidad histórica.

Por tanto, *Visión de Anáhuac* es una idealización entusiasta de una época lejana en el tiempo, pero Reyes se ha basado en documentos verídicos para reconstruirla, y ubicarla en el tiempo y en el espacio.

b) La acumulación de imágenes y el rapidismo descriptivo

Como se ha analizado en el capítulo II, en la poesía vanguardista las imágenes y los estímulos sensoriales son presentados de una forma rápida y poliédrica: “Impulsadas por la velocidad se acumulan las palabras y conceptos, sin ninguna sujeción a su percepción cronológica o a su puesto lógico, en un instintivo orden [...]. La percepción exterior del mundo no es reflejada en el poema nuevo por un solo sentido, sino por la concurrencia simultánea de todos ellos” (Torre, 319).

En el caso de *Visión de Anáhuac* este resultado es particularmente evidente en sus dos primeros capítulos. Al presentar los diferentes lugares del valle de México, Reyes logra producir en el lector precisos estímulos sensoriales.

A principios del capítulo I, el autor retrata las selvas del sureste mexicano y las montañas del Anáhuac; además, detalla los sonidos y aromas que emanan de tales lugares.

El rapidismo descriptivo es notable en el siguiente pasaje:

[L]a cantada selva virgen de América, apenas merece describirse. Tema obligado de admiración en el Viejo Mundo, inspira los entusiasmos verbales de Chateaubriand. Horno genitor donde las energías parecen gastarse con abandonada generosidad, donde nuestro ánimo naufraga en emanaciones embriagadoras, es exaltación de la vida a la vez que imagen de la anarquía vital: los chorros de verdura por las rampas de la montaña, los nudos ciegos de las lianas; toldos de platanares; sombra engañadora de árboles que adormecen y roban las fuerzas de pensar; bochornosa vegetación; largo y voluptuoso torpor, el zumbido de los insectos. ¡Los gritos de los papagayos, el trueno de las cascadas, los ojos de las fieras *le dard empoisonné du sauvage!* En estos derroches de fuego y sueño –poesía de hamaca y abanico– nos superan seguramente otras regiones meridionales. (15-16)

En el fragmento se describe una selva calurosa y con un amplio abanico de colores: el amarillo de los plátanos, el verde de los vegetales y árboles, el rojo de los papagayos y el azul de las cascadas y el cielo. También se aprecian varios estímulos sensoriales: auditivos, en el grito del ave, el zumbido del insecto y el trueno de las cascadas; visuales, como la sombra engañadora y el ojo de la fiera; y, finalmente los estímulos relacionados al tacto, como la bochornosa vegetación y el horno genitor. En síntesis, en esta breve descripción se representa a la selva como un lugar caótico y sofocante para quien se adentre en ella, debido a sus altas temperaturas y humedad. En oposición a esta imagen, Reyes menciona que el paisaje del valle central del Anáhuac es más organizado, claro y luminoso:

Lo nuestro, lo de Anáhuac, es cosa mejor y más tónica. Al menos, para los que gusten de tener a toda hora alerta la voluntad y el pensamiento claro. 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 ahoga –compensándolo la armonía general del dibujo; el éter luminoso en que se adelantan las cosas con un resalta individual; y, en fin, para de una vez decirlo en las palabras del modesto y sensible Fray Manuel de Navarrete:

una luz resplandeciente

que hace brillar la cara de los cielos

[...] En aquel paisaje, no desprovisto de cierta aristocrática esterilidad, por donde los ojos yerran con discernimiento, la mente descifra cada línea y acaricia cada ondulación; bajo aquel fulgurar del aire y en su general frescura y placidez, pasearon aquellos hombres ignotos la amplia y mediatibunda mirada espiritual. Extáticos ante el nopal del águila y de la serpiente –compendio feliz de nuestro campo– oyeron la voz del ave agorera que les prometía seguro asilo sobre aquellos lagos hospitalarios. (16-17).

En esta descripción destacan los cielos bañados por la “luz resplandeciente”, el azul brillante de las aguas, la frescura de los vientos y los colores nítidos de las montañas y las nubes. A diferencia de la selva del sureste mexicano, en donde el calor y la sombra de los árboles “roban las fuerzas de pensar”, el valle del Anáhuac es un lugar ideal para la reflexión: “Lo nuestro, lo de Anáhuac, es cosa mejor y más tónica. Al menos, para los que gusten de tener a toda hora alerta la voluntad y el pensamiento claro”.

Es posible advertir que Reyes describe al valle de México con cierta admiración, pues emplea adjetivos positivos y laudatorios en expresiones como “vegetación arisca y heráldica”, “aristocrática esterilidad”, “seguro asilo” y “lagos hospitalarios”.

En el segundo capítulo de *Visión de Anáhuac* el autor presenta la gran Tenochtitlan a través de una serie de escenas que retratan la laguna, los canales de la ciudad y las casas, los habitantes y sus labores, el Templo Mayor, el mercado de Tlatelolco, la rutina de Moctezuma, su palacio y sus bosques. Cada uno de estos cuadros está relatado de forma breve pero detallada. También en estas descripciones Reyes intenta producir en el lector precisos estímulos sensoriales, principalmente auditivos, como lo refiere el siguiente fragmento:

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 los tambores, y los danzantes van apareciendo con ricos mantos, abanicos, ramilletes de rosas, papahígos de pluma que fingen cabezas de águilas, tigres

y caimanes. La danza alterna con el canto; todos se toman de la mano y empiezan con movimientos suaves y voces bajas. Poco a poco van animándose; y, para que el gusto no decaiga, circulan entre las filas de danzantes los escanciadores colando licores en los jarros. (25)

Cabe destacar que el ensayo hace hincapié en las voces, la música y los sonidos de los mercados y los palacios. En el fragmento citado todo gira en torno al campo semántico de la música y los cantos en las fiestas del tlatoani, con palabras como “silbido”, “voces bajas” y “compás de los leños huecos”. Reyes describe constantemente los aspectos auditivos que caracterizan tanto a los paisajes naturales como la vida urbana de Tenochtitlán. Los sonidos predominantes son los gritos de los papagayos y el zumbido de los insectos en la selva, o los tambores y los cantos en el palacio de Moctezuma. A esto debemos agregar que, a lo largo de su ensayo, el autor también retrata olores, temperaturas, sabores y objetos coloridos.

El de Reyes es un rapidismo descriptivo en el que se observa la convivencia y acumulación de distintos estímulos sensoriales. En *Visión de Anáhuac* esto es particularmente evidente con respecto a los estímulos auditivos. En el universo descrito por el autor se oyen simultáneamente distintos sonidos: los gritos de los animales en la selva; la dulce lengua de los tenochcas; los cantos y tambores de las fiestas de Moctezuma, y el ajeteo entre comerciantes y compradores del mercado de Tlatelolco. La *Visión*, por tanto, no sólo dibuja los paisajes naturales y urbanos de Mesoamérica, sino también las voces de las personas y animales que la habitaron.

Otro aspecto del *rapidismo descriptivo* es la búsqueda de imágenes panorámicas: “La percepción exterior del mundo no es reflejada en el poema nuevo por un solo sentido, sino por la ocurrencia simultánea de todos ellos. Pues en un ansia de totalismo panorámico, el poeta pretende expresar no solamente un aspecto unilateral, sino su giratoria integridad

poliédrica” (Torre, 319). Este aspecto es evidente en el siguiente pasaje de *Visión de Anáhuac*:

Dos lagunas ocupan casi todo el valle: la una salada, la otra dulce. Sus aguas se mezclan con ritmos de marea, en el estrecho formado por las sierras circundantes y un espinazo de montañas que parte del centro. 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. En cada una de las cuatro puertas, un ministro grava las mercancías. Agrúpanse los edificios en masas cúbicas; la piedra está llena de labores, de grecas. Las casas de los señores tienen vergeles en los pisos altos y bajos, y un terrado por donde pudieran correr cañas hasta treinta hombres a caballo. Las calles resultan cortadas, a trechos, por canales. Sobre los canales saltan unos puentes, unas vigas de madera labrada capaces de diez caballeros. Bajo los puentes se deslizan las piraguas llenas de fruta. El pueblo va y viene por las orillas de los canales, comprando el agua dulce que ha de beber: pasan de unos brazos a otros las rojas vasijas. Vagan por los lugares públicos personas trabajadores y maestros de oficios, esperando quien los alquile para sus jornales. (18)

En este fragmento se observa una descripción panorámica del valle de México. Reyes comienza con el retrato de la laguna, luego los edificios de la ciudad, como casas y templos, y las actividades de los habitantes. Es decir, dibuja un paisaje detallado y amplio de las áreas naturales y urbanizadas del Anáhuac.

La descripción es, a su vez, relativamente breve. Reyes utiliza frases incisivas y altamente eficaces para enlistar cada uno de los lugares que comprenden el panorama. En las primeras dos oraciones del fragmento citado habla sobre la laguna. Luego, en las siguientes cinco oraciones describe la forma de la ciudad y las calles cúbicas. Finalmente, habla de las barcas que se deslizan sobre los canales y los trabajadores que recorren la ciudad, en busca de ser contratados. Esta descripción de Tenochtitlán enlista una gran cantidad de lugares en unas cuantas oraciones cortas.

Queda por concluir, pues, que en *Visión de Anáhuac* se observan ejemplos del totalismo panorámico y de la convivencia de estímulos sensoriales, que son característicos

del rapidismo descriptivo. El ensayo describe los sonidos, aromas y sabores del valle de México y de algunas partes de la selva al sureste. Del mismo modo, en los capítulos I y II Reyes pinta grandes paisajes panorámicos desde el camino de la costa mexicana hasta las lagunas y la gran Tenochtitlán.

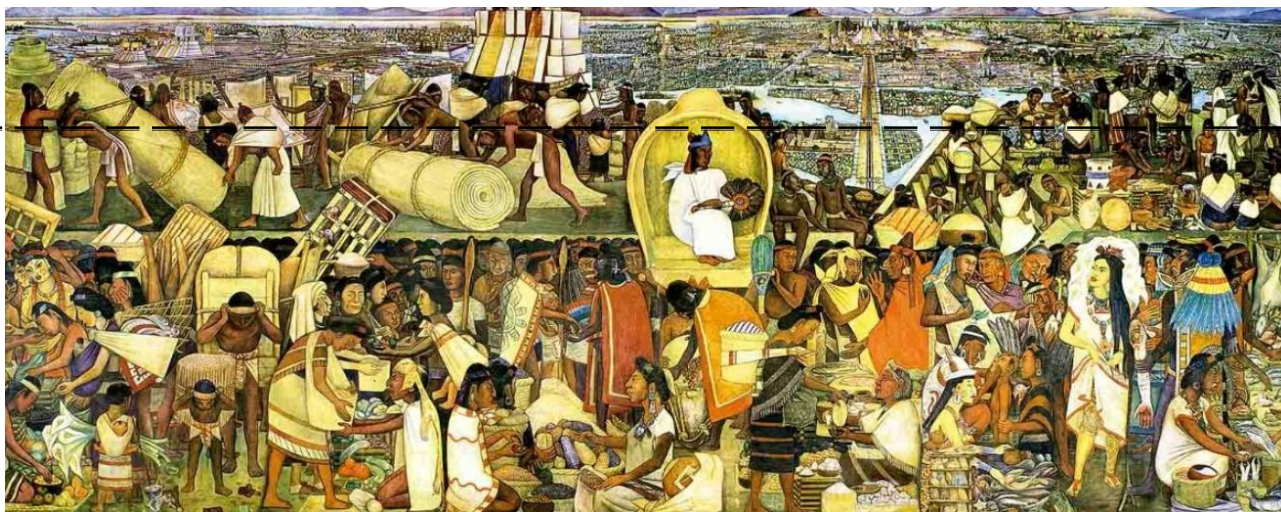
3. Las vanguardias en el estilo de *Visión de Anáhuac*: muralismo y cubismo

a) La totalidad muralista

La Escuela Mexicana de Pintura tiene tres máximos exponentes: Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros. A estos nombres se le suman artistas como Juan O´Gorman, Gerardo Murillo (Dr. Atl), Rufino Tamayo, Federico Cantú y Pablo O´Higgins; dichos pintores se ocuparon de decorar lugares como la Universidad Nacional Autónoma de México, las oficinas de la Secretaría de Educación Pública, el Palacio de Bellas Artes, el Castillo de Chapultepec y el Palacio Nacional, entre otros. Dentro de esta vasta producción artística, los murales que tienen similitudes fieles con *Visión de Anáhuac* se encuentran en el Palacio Nacional, y fueron pintados por Diego Rivera.

En *La cultura mexicana del siglo XX*, Carlos Monsivais subraya que Rivera utiliza la historia como un impulso para crear sus murales: “Rivera dispone de la mezcla de biografía y de leyenda, donde lo que pasa es no tan de vez en cuando lo que tendría que haber pasado. Lo suyo es la voluntad estética de verter en su trabajo la fuerza de la historia. Éste es su credo: sino se capta la hazaña de una revolución, no se emprende el viaje de la reconciliación de una colectividad consigo misma” (105). De esta forma, la historia de México es para Rivera un punto de conciliación social.

El mural *El mercado de Tlatelolco* (1935) es el que más afinidades guarda con *Visión de Anáhuac*, incluso parecería que Rivera se inspiró en este ensayo para pintarlo.



El mercado de Tlatelolco (1935), de Diego Rivera

Las imágenes de este mural remiten a los capítulos II y IV del ensayo de Reyes. En ellos se describen las montañas, el lago, la gran ciudad y la vida cotidiana de los mexicas. La pintura, por su parte, se encuentra dividida en dos planos: el primero [α] corresponde a la escena del mercado y todos los personajes que en él aparecen; en el segundo [β], el más profundo, se observan la ciudad, las montañas y el cielo.

En el plano [α] predomina el marrón, por el tono moreno de los personajes, el blanco de sus vestimentas y el amarillo de objetos como el trono y la alfombra enrollada. Los personajes intercambian productos como alimentos y telas; algunos más caminan, otros están sentados en el suelo observando las mercancías a la venta. Por su parte, Alfonso Reyes describe una escena muy similar en el capítulo II de *Visión de Anáhuac*:

El zumbir y ruido de la plaza –dice Bernal Díaz–, asombra a los mismos que han estado en Constantinopla y en Roma. Es como un mareo de los sentidos,

como un sueño de Breughel, donde las alegorías de la materia cobran un calor espiritual. En pintoresco atolondramiento, el conquistador va y viene por las calles de la feria, y conserva de sus recuerdos la emoción de un raro y palpitante caos: las formas se funden entre sí; estallan en cohete de colores; el apetito despierta al olor picante de las yerbas y las especias. Rueda, se desborda del azafate todo el paraíso de la fruta: globos de color, ampollas transparentes, racimos de lanzas, piñas escamosas y cogollos de hojas. (22)

Reyes menciona que las formas, colores, olores y ruidos del mercado son causa de asombro para los conquistadores, muy probablemente porque se comerciaban objetos que ellos jamás habían visto en Europa. Del mismo modo, la cita describe los aromas de los alimentos a la venta, sean frutas, especias o hierbas. El mural de Rivera y la cita anterior coinciden en dos elementos: ambos muestran un mercado repleto de personajes (“pintoresco atolondramiento”) y una gran variedad de productos, como alimentos, flores, telas, etc.

El plano [β] nos introduce al horizonte de la gran Tenochtitlán, que se extiende de un extremo al otro del mural. El camino al centro conduce hacia el Templo Mayor y al palacio de Moctezuma, y hacia las chinampas que los rodean. La ciudad tiene tal tamaño que el lago casi no se aprecia, salvo por pequeñas líneas azules que parecen arterias urbanas. Este punto remite al capítulo I del ensayo, en específico cuando Reyes afirma que “abarca la desecación del valle desde el año de 1449 hasta el año 1900. Tres razas han trabajado en ella, y casi tres civilizaciones –que poco hay de común entre el organismo virreinal y la prodigiosa ficción política que nos dio treinta años de paz augusta” (14-15). Los aztecas desecaron la parte central del lago con rocas y otros materiales para construir la ciudad. Después, en las épocas del virreinato y del México independiente, la ciudad continuó creciendo hasta secar la mayoría del lago con edificios y caminos.

Reyes inicia el segundo capítulo de *Visión de Anáhuac* describiendo la disposición de las chinampas como “masas cúbicas” entre las cuales se deslizan las canoas de los pobladores.

En este plano [β] también se representan el Templo Mayor, los volcanes y el cielo. A diferencia del mercado, este fondo celeste ocupa una parte muy reducida del lienzo, y sus colores son tan claros que casi no atraen a la vista del espectador. Quizá por coincidencia, en el ensayo ocurre una situación similar. Mientras que la ciudad y las selvas son descritos con lujo de detalle, el cielo y las montañas apenas son mencionadas en el capítulo IV, que es también el más breve de toda la *Visión*: “El poeta ve, al reverberar de la luna en la nieve de los volcanes, recortarse sobre el cielo el espectro de Doña Marina, acosada por la sombra del Flechador de Estrellas; o sueña con el hacha de cobre en cuyo filo descansa el cielo” (Reyes, 34).

Las citas anteriores muestran que *El mercado de Tlatelolco*, de Diego Rivera, tiene precisas analogías con ciertos pasajes de *Visión de Anáhuac*; ambas obras representan la vida cotidiana del mercado y el paisaje del valle de México con imágenes muy similares.

Otro mural que guarda similitudes con el ensayo de Reyes es *Epopéya del pueblo mexicano* (1935), de Diego Rivera, también ubicado en el Palacio Nacional. El mural está organizado en tres temas históricos que se pueden apreciar respectivamente en las paredes de la escalera principal del Palacio.

En la pared izquierda se encuentra el mural “México de hoy y mañana”, que representa la sociedad de la década de 1930; ahí se muestra a Lázaro Cárdenas, grupos de obreros y campesinos en huelga y maquinarias industriales. La pintura de la pared central se titula “De la conquista a 1930”; en ésta aparece el águila sobre un nopal y varios personajes de la época de la colonia, la Independencia, el Porfiriato y la Revolución. Finalmente, en la pared derecha

se observa “México prehispánico”, que retrata a Moctezuma, los habitantes de Tenochtitlán y los templos. Las últimas dos secciones, “México prehispánico” y “De la conquista a 1930” son las que muestran analogías precisas con *Visión de Anáhuac*.



“México prehispánico”, *Epopéya del pueblo mexicano* (1935), de Diego Rivera

En el borde superior de “Mexico prehispánico” se encuentran el sol, un volcán en erupción y un personaje con adornos de plumas que vuela sobre una especie de serpiente; probablemente ésta sea una alusión a Quetzalcóatl. Según el mito, fue un gobernante de Tula que, al llegar a la vejez, construyó una balsa con serpientes y emprendió un viaje por el mar. Al

llegar a la orilla del océano, encendió una hoguera y se arrojó en ella. Una vez que su cuerpo ardió, su corazón se elevó hacia los cielos y se convirtió en la estrella del crepúsculo.¹⁰ Posiblemente, en el mural, Diego Rivera representa este ascenso de Quetzalcóatl.



Fragmento de *México prehispánico*. El ascenso de la serpiente emplumada.

En *Visión de Anáhuac* no hay mención alguna a Quetzalcóatl, pero sí hay un fragmento en el que, como en la pintura de Rivera, un personaje legendario se erige sobre los volcanes y vuela en la bóveda celeste: “El poeta ve, –afirma Reyes– al reverberar de la luna en la nieve de los volcanes, recortarse sobre el cielo espectro de doña Marina, acosada por la sombra del Flechador de estrellas” (34). Ambas imágenes son, pues, bastante parecidas.

Hacia el centro de “México prehispánico” aparece un personaje sentado que sostiene una especie de báculo en la mano y lleva un gran penacho verde en la cabeza; además, se encuentra rodeado por un séquito que lo atiende. Se trata del tlatoani Moctezuma. En *Visión de Anáhuac*, Reyes lo describe minuciosamente: “sentábase el rey en una almohadilla de cuero, en medio de un salón que se ha ido poblando con sus servidores [...] Todos los señores que entraban en su casa, no entraban calzados, y cuando comparecían ante él, se mantenían

¹⁰ Para más información sobre el mito de Quetzalcóatl, véase *Antigua y nueva palabra. Antología de la literatura mesoamericana, desde los tiempos precolombinos*, por Miguel León-Portilla y Earl Shorris.

humillados”(24-25). En el ensayo, también se menciona cómo el emperador solía fumar tranquilamente mientras escuchaba a los juglares y observaba a la gente bailar y tocar los tambores. Por ello, tanto en “México prehispánico” como en *Visión de Anáhuac* se representa a Moctezuma de una forma pasiva y solemne.



Fragmento de “México prehispánico”. Moctezuma y su séquito.

En el resto del cuadro, los personajes realizan múltiples tareas: en el borde izquierdo unos trabajadores suben las escaleras de la pirámide con bloques a sus espaldas; mientras que en la esquina se desarrolla una batalla. Muy probablemente este mosaico haga referencia a las Guerras Floridas –el conflicto bélico entre Tenochtitlán y Tlaxcala–, ya que ambos bandos blanden el *macahutil*, una especie de espada utilizada por las culturas mesoamericanas, y algunos guerreros visten con plumas y pieles. *Visión de Anáhuac* no menciona estos conflictos ni tampoco hace referencia a los tlaxcaltecas.

Finalmente, en la parte inferior del fresco y a lo largo del borde derecho, distintos personajes, como cocineros, escultores, tlacuilos –pintores de códices– y agricultores laboran en sus oficios. Estas escenas, a diferencia de las Guerras Floridas, sí son mencionadas en *Visión de Anáhuac*; en el capítulo II se lee lo siguiente:

Vagan por los lugares públicos personas trabajadoras y maestros de oficio, esperando quien los alquile por sus jornales [...] El pueblo se atavía con brillo, porque está a la vista de un grande emperador [...].

Hay calles para la caza, donde se encuentran todas las aves que congrega la variedad de los climas mexicanos, tales como perdices y codornices, gallinas, lavancos, dorales, zarcetas, tórtolas, palomas y pajaritos en cañuela; buharros y papagayos, halcones, águilas, cernícalos, gavilanes. [...] 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. Al lado, los boticarios ofrecen unguentos, emplastos y jarabes medicinales. Hay casas de barbería, donde lavan y rapan las cabezas. Hay casas donde se come y se bebe por precio. (18-21)

Por lo tanto, es posible sostener que “México prehispánico”, el mural derecho de *Epopéya del pueblo mexicano*, contiene varios elementos que remiten a las descripciones del ensayo de Reyes: los cielos y volcanes, los personajes mitológicos, la figura de Moctezuma y los diferentes trabajos de los pobladores mexicanos.



Fragmento de “México prehispánico”. Los oficios de los mexicanos.

La siguiente sección de *Epopéya del pueblo mexicano*, que se encuentra en la pared central, se titula “De la conquista a 1930”. En ella se muestra una gran cantidad de personajes y

episodios de la historia de México, desde la fundación de Tenochtitlán hasta el fin de la Revolución mexicana.



“De la conquista a 1930”, *Epopéya del pueblo mexicano* (1935), de Diego Rivera

Al centro del mural está el águila que devora una serpiente. En la parte inferior de la pintura, bajo el ave, se observa la representación de la guerra entre los mexicas y españoles, y el proceso de evangelización de los indígenas. En esta sección inferior se encuentran las escenas que más se asemejan a las imágenes de *Visión de Anáhuac*.

En el capítulo I, Reyes describe el avistamiento del águila de la siguiente forma: “Extáticos ante el nopal del águila y de la serpiente –compendio feliz de nuestro campo– oyeron la voz del ave agorera que les prometía asilo sobre aquellos lagos hospitalarios” (17). A la postre, el águila se convertiría en el símbolo nacional de México y sería utilizado en la bandera nacional; por tal motivo Diego Rivera la colocó justo al centro de su mural.



Fragmento de *Epopéya del pueblo mexicano*. El águila devorando una serpiente.

En el capítulo III, Reyes reflexiona sobre la flor como tema en la poesía náhuatl, analiza unos versos del cantar *Ninoyolnonotza* y relata cuál fue el papel de la Iglesia en la traducción de los cantos nahuas al español:

Hay que lamentar como irremediable la pérdida de la poesía indígena mexicana. Podrá la erudición descubrir aislados ejemplares de ella o probar la relativa fidelidad con que algunos otros fueron romanceados por los misioneros españoles; pero nada de eso, por muy importante que sea, compensará nunca la pérdida de la poesía indígena como fenómeno general y social. [...]

De lo que pudo haber sido el reflejo de la naturaleza en aquella poesía quedan, sin embargo, algunos curiosos testimonios [...]. Trátase de viejos poemas escritos en lengua náhoa, de los que cantaban los indios en sus festividades y a los que se refiere Cabrera y Quintero en su *Escudo de Armas de México* (1746). Aprendidos de memoria, ellos transmitían de generación en generación las más minuciosas leyendas epónimas, y también las reglas de la costumbre. Quien los tuvo a la mano, los pasó en silencio, tomándolos por composiciones hechas para honrar a los demonios. El texto actual de los únicos que poseemos no podría ser una traslación exacta del primitivo, puesto que la Iglesia hubo de castigarlos, aunque toleró, por inevitable, la costumbre gentil de recitarlos en banquetes y bailes. En 1555, el Concilio Provincial ordenaba someterlos a la revisión del ministro evangélico, y tres años después se renovaba la prohibición de cantarlos sin permiso de sus párrocos y vicarios. (29-30)

El extracto anterior explica cómo la Iglesia influyó en la desaparición de las prácticas y la herencia literaria de los pueblos mesoamericanos. Además, no sólo los cantos fueron vistos como obras del demonio, también los rituales, las grandes esculturas y los templos. Con el

paso de los años, se perdieron muchas costumbres indígenas o se fusionaron con tradiciones europeas. Por su parte, las nuevas generaciones de mestizos ya eran cristianas y hablaban español.

Si bien en el mural de Rivera no hay una imagen que retrate el contenido del fragmento anterior tal cual, sí se muestra el papel de la Iglesia –representada por los frailes– en la conformación de la sociedad colonial. Un ejemplo aparece justo al lado derecho del águila central: se observa un fraile bautizando a unos autóctonos. Al lado izquierdo de ésta, Rivera retrata unos indígenas atados a la hoguera, condenados por la Inquisición. De hecho, uno de los inquisidores señala un libro a los prisioneros, posiblemente la Biblia; otros jueces les muestran el crucifijo de Cristo mientras les demandan arrepentimiento.



Fragmentos de *Epopéya del pueblo mexicano*. A la izquierda, un fraile bautizando indígenas; a la derecha, la inquisición condenando herejes.

Así pues, la Iglesia intervino en la pérdida de los cantos, las prácticas culturales, ideologías y lenguas propias de los pueblos mesoamericanos, además de que impuso su propia visión del mundo. Los pocos poemas nahuas que perduraron perdieron su significado real, pues sufrieron la censura de los frailes españoles cuando se tradujeron al español.

De forma similar, Diego Rivera y Alfonso Reyes describen en sus sendas obras la pérdida de las expresiones culturales (artísticas, literarias, religiosas) de los pueblos mesoamericanos.

En el caso del mural “De la conquista a 1930”, de Rivera, se observa la tortura inquisitorial que sufrieron aquellos indígenas que continuaron con la práctica de sus creencias durante la época colonial; éstas eran severamente castigadas por considerarse como ritos paganos. Del mismo modo, Rivera también representa el proceso de evangelización de los mexicas recién conquistados.

Alfonso Reyes, por su parte, lamenta la censura que sufrieron las producciones literarias en náhuatl; asimismo, detalla cómo fue modificado el contenido original de los cantos mexicas por las plumas de los evangelizadores: “Quien los tuvo a la mano [*los poemas*], los pasó en silencio, tomándolos por composiciones hechas para honrar a los demonios” (30).

En síntesis, cabe evidenciar que Rivera retoma las imágenes de *Visión de Anáhuac* en tres murales. Los cuadros “México prehispánico” y *El mercado de Tlatelolco* representan la vida cotidiana de los mexicas y los edificios más importantes de la ciudad; éstos remiten a los capítulos I y II de *Visión de Anáhuac*. En ellos, Reyes describe principalmente al paisaje natural del valle de México, el Templo Mayor, el palacio imperial y la figura de Moctezuma, entre otros.

De igual modo, el mural “De la conquista a 1930” representa imágenes sobre el sincretismo cultural y el proceso de evangelización tras la caída de Tenochtitlán. Los temas

de Rivera nos remiten a pasajes en los que Reyes describe la intervención de los misioneros cristianos en la poesía y la lengua náhuatl.

Diego Rivera encontró en *Visión de Anáhuac* una fuente de inspiración para decorar los muros de Palacio Nacional, uno de los lugares más representativos de la vida política del país. Por lo tanto, las escenas mexicas que Reyes imaginó con tanto entusiasmo no sólo han quedado plasmadas en las páginas de su ensayo, sino también en las paredes y galerías principales del Palacio.

En las décadas posteriores a la Revolución, otros artistas representaron las culturas prehispánicas en sus murales. Al respecto vale la pena mencionar *Fusión de dos culturas* (1960), de Jorge González Camarena, en el que un soldado español da la estocada a un guerrero águila (Museo Nacional de Historia / Castillo de Chapultepec); *Dualidad* (1964), de Rufino Tamayo, que representa una serpiente atacando a un jaguar (Museo Nacional de Antropología e Historia); *La vida, la muerte, el mestizaje y los cuatro elementos* (1954), de Francisco Eppens, obra que representa a Tláloc, a un hombre español y a una mujer indígena cuyos rostros se unen (Facultad de Medicina, Ciudad Universitaria, UNAM); y *Tormento de Cuauhtémoc* (1951), de David Alfaro Siqueiros, en donde se muestra al último tlatoani mexica con los pies quemados ante la mirada de los españoles (Museo del Palacio de Bellas Artes).

b) *Las tendencias cubistas*

En el artículo “La forma y el compromiso en *Visión de Anáhuac*”, María Perkowska sostiene que la estructura fragmentaria del ensayo de Reyes hace pensar en la técnica cubista. De acuerdo con la autora, una práctica común entre los cubistas es descomponer y reinventar la realidad

en sus cuadros. A lo largo de este artículo, Perkowska explica cómo se hace presente dicha práctica en el ensayo de Reyes:

Tanto la fecha *Visión de Anáhuac* como la fragmentación que caracteriza al ensayo permiten relacionarlo con el cubismo [...]. El cubista no imita ni reproduce la realidad objetiva, sino que ofrece una visión reelaborada, es decir descompuesta y recompuesta según su imaginación y sensibilidad. La observación y la reproducción ceden lugar a la creación y 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. [...]

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 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. (88-89)

Reyes apela a su imaginación para describir Tenochtitlán y el paisaje que la rodea; no la retrata como fue, sino como él imagina que pudo haber sido. Es decir, la visión descrita en el ensayo es una reinvencción de Reyes.

A pesar de ello, pintar una imagen subjetiva o que busque recomponer una realidad de acuerdo con la concepción del artista no es una tendencia exclusiva de los cubistas. El surrealismo también representaba imágenes basadas en objetos reales y los mediaba con elementos abstractos u oníricos. Los artistas surrealistas, al igual que los cubistas, se inspiraban en la realidad y después la reconstruían o reinterpretaban de acuerdo con sus emociones o ideologías.

De hecho, representar al mundo de acuerdo con las emociones que siente el artista es una característica común de varias vanguardias, y recibe el nombre de *Einfühlung*.¹¹ Por

¹¹ Véase la p. 38 de la presente tesis para mayor información sobre la *Einfühlung*.

lo tanto es discutible afirmar que *Visión de Anáhuac* es un texto cubista por el simple hecho de que el artista esté recreando una realidad de forma subjetiva, a través de sus sentimientos.

Anthony Stanton, por su parte, en “Identidad nacional y construcción textual” se expresa en desacuerdo con Magdalena Perkowska:

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. 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 de un 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 [...]. Sin embargo, en la construcción de un texto como la *Visión* no sólo no hay tal choque violento sino que 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 es anterior y ajeno al arte vanguardista más radical. 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). (325-326)

Por lo anterior, podemos reconocer que sí existen influencias del cubismo en la forma de *Visión de Anáhuac*. Sin embargo, Stanton explica que esta vanguardia no predomina en el estilo del ensayo, ya que los cuadros cubistas muestran imágenes desordenadas o caóticas. El texto de Reyes, en cambio, tiene una estructura y un orden bien definidos en cada uno de sus cuatro capítulos.

Tal es el orden establecido que el autor, en el capítulo II, explica la razón por la que ha decidido describir al Templo Mayor, el mercado y los palacios, y no otros lugares de Tenochtitlán: “Tres sitios concentran la vida de la ciudad: en toda ciudad normal otro tanto

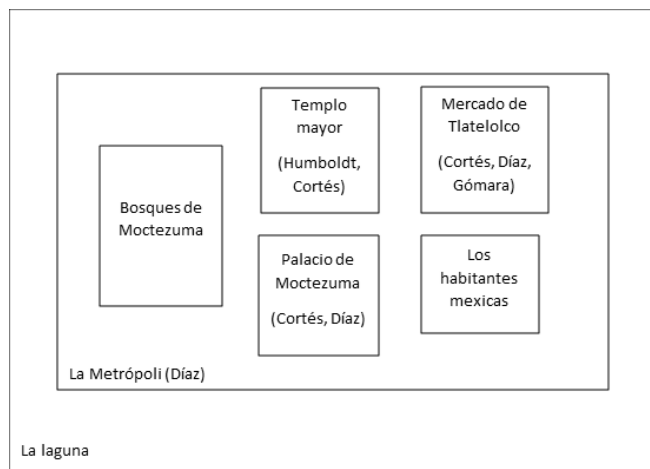
sucede. Uno es la casa de los dioses, otro el mercado, y el tercero el palacio del emperador. Por todas las colaciones y barrios aparecen templos, mercados y palacios menores. La triple unidad municipal se multiplica, bautizando con un mismo sello toda la metrópoli” (19).

Siguiendo la lógica de Reyes, la misma Perkowska ha analizado la forma ordenada que configura el capítulo I de *Visión de Anáhuac*, dedicado a la geografía del valle de México: “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” (90).

Como afirma Stanton, el ensayo tiene una estructura ordenada, prácticamente armónica. Por eso no puede considerarse como una obra cubista. Sin embargo, este autor coincide en que el texto emplea la perspectiva múltiple, una técnica definitoria del cubismo.

Concretamente, ésta es evidente en el capítulo II, que hace hincapié en la descripción de Tenochtitlán. El apartado se divide en varios subcapítulos que presentan partes específicas de la ciudad: las calles, casas y la vida cotidiana de los ciudadanos, el Templo, Tlatelolco, la figura de Moctezuma y el bosque de Chapultepec, en ese orden. El capítulo también se puede considerar como una imagen panorámica de la ciudad, que está integrada por varios mosaicos o pequeñas escenas.

El esquema que se presenta a continuación es una representación gráfica de la disposición de estos subcapítulos, cuyo tema corresponde a un recuadro preciso: al oeste de Tenochtitlán se encontraban los bosques de Chapultepec; por su parte, el palacio real y el Templo Mayor estaban ubicados al centro de la ciudad; finalmente, el mercado de Tlatelolco fue construido al este, y a sus alrededores se concentraron varias zonas residenciales.



En cada subcapítulo Reyes enlista algunas de las características físicas del lugar y refiere ciertos elementos sensoriales, en su mayoría auditivos y visuales. Además, en estas descripciones hay un gran abanico de colores: el palacio de Moctezuma es rojo y dorado; los bosques, las plumas de quetzal, las montañas y las especias son de distintos tonos de verde; los edificios son gris y sepia; las aguas de la laguna son azul claro; las flores son color naranja, violeta y escarlata, y los habitantes tienen piel morena y vestimentas blancas.

Como se puede observar en el esquema, en cada subcapítulo hay múltiples referencias bibliográficas, de manera que el lector aprecia, además de la voz de Reyes, a los testimonios de los conquistadores y cronistas. Por ejemplo, el mercado de Tlatelolco es descrito a través de las crónicas de Bernal Díaz, Hernán Cortés y López de Gómara; Reyes ha seleccionado fragmentos de dichos libros y los ha integrado a su propia voz, corealizando así una descripción del mercado desde múltiples perspectivas. Para presentar la extensa variedad de productos a la venta, Reyes se basa en las *Cartas de relación*, de Cortés:

Allí venden –dice Cortés– joyas de oro y plata, de plomo de latón, de cobre, de estaño; huesos, caracoles y plumas; tal piedra labrada y tal piedra por labrar; adobes, ladrillos, madera labrada y por labrar [...] Hay calles para la caza, donde se encuentran todas las aves que congrega la variedad de los climas mexicanos, tales como perdices y codornices, gallinas, lavancos,

dorales, zarcetas, tórtolas, palomas y pajaritos en cañuela [...] Hay calle de herbolarios, donde se venden raíces y yerbas de salud [...] Hay casas donde se come y bebe por precio. Mucha leña, astilla de ocote, carbón y braserillos de barro. Esteras para la cama, y otras, más finas, para el asiento o para esterar salas y cámaras. Verduras en cantidad, y sobre todo, cebolla, puerro, ajo, borraja, mastuerzo, berro, acedera, cardos y tagarninas. (20-21)

En el pasaje citado, es notable la cantidad de objetos enunciados en unas pocas líneas. El conquistador describe alimentos, adornos y aves, entre otras cosas. Más adelante, en este subcapítulo, Reyes cita a López de Gómara para hablar de la joyería a la venta en Tlatelolco y la destreza de los artesanos mexicas:

Lo más lindo de la plaza –declara Gómara– está en las obras de oro y pluma, de que contrahacen cualquier cosa y color. Y son los indios tan oficiales desto, que hacen de pluma una mariposa, un animal, un árbol, una rosa, las flores, las yerbas y peñas, tan propio que parece lo mismo que está vivo o natural [...] El oficio más primo y artificioso es platero, y así, sacan al mercado cosas bien labradas con piedra y hundidas con fuego: un plano ochavado, el un cuarto de oro y el otro de plata, no soldado, sino fundido y en la fundición pegado. (23)

Gómara profundiza sobre las artesanías y las gemas elaboradas por los mexicas, y expresa su admiración por dichas labores. Esta prosa es distinta a la del primer fragmento, ya que Cortés sólo enuncia algunos materiales empleados por los joyeros, y, en general, simplemente se limita a clasificar los objetos. Gómara, en cambio, se dedica con más atención a explicar cada una de las labores artesanales.

Finalmente, Reyes compara el estilo de Gómara con el de Díaz del Castillo y cierra el subcapítulo del mercado de la siguiente forma:

Los juicios de Bernal Díaz no hacen ley en materia de arte, pero bien revelan el entusiasmo con que los conquistadores consideran al artífice indio: “Tres indios hay en la ciudad de México –escribe– tan primos en su oficio de entalladores y pintores, que se dicen Marcos de Aquino y Juan de la Cruz y Crespillo, que si fueran un tiempo de aquel y antiguo adamado Apeles y de Miguel Ángel o Berruguete, que son de nuestros tiempos, les pusieran en el número dellos. (23)

El autor hace un balance de la forma en que los cronistas halagan los oficios de los antiguos mexicanos. Gómara explica la rutina y producción de adornos de calidad de los joyeros, mientras que Bernal Díaz los compara con los pintores renacentistas; Cortés, por su parte, hace numerosos listados de productos y labores que se desempeñaban en Tlatelolco. Algo que comparten los tres cronistas es su admiración por el carácter proteico del comercio que se realizaba en el mercado, pues encontraron fascinantes todos aquellos objetos a la venta.

Estos son ejemplos de cómo Reyes consigue la perspectiva múltiple al unir y comparar las voces de algunos de los hombres que vivieron en la gran Tenochtitlán. El lector aprecia el mercado de Tlatelolco desde varias perspectivas: la de Cortés, Gómara, Díaz del Castillo y el propio Alfonso Reyes. Por tal motivo, Perkowska menciona en su artículo que “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” (95). La red de ensamblaje es notable especialmente en el segundo capítulo, pues los testimonios de los cronistas se encuentran entrelazados con la voz de Reyes para recrear esa imagen polifónica de la gran Tenochtitlán.

Por lo tanto, el capítulo II de *Visión de Anáhuac* es el que tiene evidentes influencias del cubismo. En éste se observa la gran Tenochtitlan desde distintos puntos de vista y perspectivas. Sin embargo, no es posible considerar que esta vanguardia sea el estilo predominante del ensayo completo, ya que el cubismo representa imágenes que chocan entre sí de forma violenta, incluso caótica. *Visión de Anáhuac* es un ensayo con una estructura precisa y armónica, en cuatro capítulos. El texto describe una imagen panorámica del valle de México, que incluye los lugares más representativos de la gran Tenochtitlán, las montañas, la laguna, y algunas partes de las selvas del sureste mexicano.

CONCLUSIONES

En la presente investigación he evidenciado que Reyes sintetiza la idea central de su ensayo en el capítulo IV: “Cualquiera que sea la doctrina histórica que se profese [...], nos une con la raza del ayer, [...] 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 [...] de la emoción cotidiana ante el mismo objeto natural. El choque de sensibilidad con el mismo mundo labra, engendra un alma común.” (34)

Reyes busca generar en el lector entusiasmo por la majestuosidad del paisaje del Anáhuac, ya que éste ha sido habitado por los mexicanos desde la época de Tenochtitlán, hasta el siglo XX –cuando fue publicado el ensayo–. Por tal motivo, el autor afirma que “nos une también la comunidad, mucho más profunda, de la emoción cotidiana ante el mismo objeto natural”.

El ensayista regiomontano aspira a convencer al lector, para que éste acepte su invitación implícita: reconocer la belleza del valle y asimilar la herencia mesoamericana como un rasgo definitorio de la identidad nacional. A pesar de esto, es necesario enfatizar que en los tres capítulos precedentes no hay, aparentemente, argumentos que persuadan al lector sobre la validez de la idea de Reyes. Debido a esto, en mi tesis he analizado cómo el autor utiliza las técnicas suasorias de las descripciones y el lenguaje poético. En otras palabras, la forma es el argumento de *Visión de Anáhuac*. La descripción utópica, la intertextualidad de las diversas obras literarias y el propio entusiasmo que el autor proyecta tienen el objetivo de deleitar y convencer al lector sobre la tesis de Reyes.

El ensayo fue escrito en 1915. El movimiento artístico predominante de aquella época era el vanguardismo, al cual Reyes tuvo la oportunidad de acercarse a través de las

exposiciones y los seminarios a los que asistió en Madrid. En términos específicos, en mi tesis he considerado dos técnicas de la lírica de vanguardia como definitorias de la forma de *Visión de Anáhuac*: la empatía (o *Einfühlung*) y el rapidismo descriptivo.

Reyes proyecta diversas emociones en su texto, como la fascinación por el mundo prehispánico y la tristeza por la pérdida de una significativa parte de la poesía náhuatl. Un ejemplo de este entusiasmo por el pasado se encuentra en el segundo capítulo: “Las conversaciones se animan sin gritería: finos oídos tiene la raza y, a veces, se habla en secreto. Óyense 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” (18). En cambio, en el tercer capítulo de su texto, Reyes afirma lo siguiente:

Hay que lamentar como irremediable la pérdida de la poesía indígena mexicana. Podrá la erudición descubrir aislados ejemplares de ella o probar la relativa fidelidad con que algunos otros fueron romanceados por los misioneros españoles; pero nada de eso, por muy importante que sea, compensará nunca la pérdida de la poesía indígena como fenómeno general y social. (299)

Observamos, ahora, un tono nostálgico por la pérdida de la poesía y las costumbres mesoamericanas. Éste es diametralmente opuesto a la enjundia y alegría del mercado de Tlatelolco, descritas en el capítulo II.

Por su parte, he encontrado rasgos definitorios del rapidismo descriptivo en algunas imágenes del ensayo de Reyes. Éste consiste en enumerar brevemente los objetos y estímulos sensoriales que caracterizan a algún lugar. Un ejemplo de este resultado se encuentra en el capítulo segundo, cuando el autor reconstruye las fiestas del palacio imperial:

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 los tambores, y los

danzantes van apareciendo con ricos mantos, abanicos, ramilletes de rosas, papahigos de pluma que fingen cabezas de águilas, tigres y caimanes. La danza alterna con el cante; todos se toman de la mano y empiezan por movimientos suaves y voces bajas. (25)

Es destacable la variedad de sonidos que caracteriza el fragmento. Reyes pinta una escena en la que resaltan los cantos, la música de los instrumentos y los movimientos dinámicos de los danzantes. En el ensayo, además, existen otras imágenes en las que el autor menciona brevemente otras sensaciones, como los aromas, los sabores y los colores del mercado de Tlatelolco: “En pintoresco atolondramiento, el conquistador va y viene por las calles de la feria, y conserva de sus recuerdos la emoción de un raro y palpitante caos: las formas se funden entre sí; estallan en cohete de colores; el apetito despierta al olor picante de las yerbas y las especias. Rueda, se desbora del azafate todo el paraíso de la fruta” (22).

Pareciera que en tales cuadros el pasado cobra vida; en las páginas del ensayo desfilan personajes trascendentes de la historia mexicana, y se relata la cotidianidad de los antiguos mexicas. La visión es alegre, y logra contagiar al lector con el entusiasmo y la admiración por Tenochtitlán. Para conseguir este resultado, deleitar y emocionar a su lector, Reyes se ha valido de la *Einfühlung* y el rapidismo descriptivo, las técnicas de vanguardia.

Otro aspecto que he destacado en mi investigación es representado por los elementos definitorios del cubismo y del muralismo que es posible reconocer en *Visión de Anáhuac*.

Una de las características del cubismo es utilizar una gran variedad de materiales y texturas en sus cuadros, a manera de *collage*: por ejemplo, envoltorios de tabaco, etiquetas de botellas y boletos de tren. *Visión de Anáhuac* recupera esta técnica mediante el uso de citas y menciones de diferentes obras literarias y cartográficas. Por ejemplo, Reyes menciona las crónicas de los conquistadores cuando describe la grandeza de Tenochtitlán; utiliza los mapas en *Delle Navigationi et Viaggi*, de Ramusio, para ubicar al valle de México y alude a

obras literarias como *La isla del tesoro*, de Stevenson, *El semejante a sí mismo*, de Ruiz de Alarcón y el cantar de *Ninoyolnonotza*. De esta forma, *Visión de Anáhuac* establece un diálogo entre estas voces y la propia visión del autor. Por tal motivo, he interpretado que esta obra reúne, pues, una especie de “*collage* literario”.

Gracias a esta convivencia entre voces, el ensayo brinda perspectivas distintas sobre un mismo lugar. Por ejemplo, cuando Reyes describe al mercado de Tlatelolco, recupera los diferentes puntos de vista de Díaz del Castillo, Cortés y Gómara. Así el lector aprecia también la percepción de cada uno de estos cronistas. Con esto, *Visión de Anáhuac* recoge el uso de la perspectiva múltiple, otra técnica del cubismo.

Visión de Anáhuac, además, anticipa una de las estéticas del muralismo mexicano. Este texto es una de las primeras obras artísticas que reconstruyó y exaltó a las culturas prehispánicas. A partir de 1923, el año en que se publica el *Manifiesto muralista*, los artistas crearon imágenes que representaban los eventos más significativos en la historia de México, entre éstos el auge de la gran Tenochtitlán y la lucha entre españoles y mexicas.

En particular, los murales *El mercado de Tlatelolco* y “México prehispánico”, en *Epopéya del pueblo mexicano*, de Diego Rivera, guardan precisas similitudes especialmente con el capítulo II del texto de Reyes, en el cual se describen los edificios y los ciudadanos de la gran Tenochtitlán.

No obstante, considero importante enfatizar que las similitudes entre *Visión de Anáhuac* y el muralismo mexicano son antes que nada estéticas. Es decir, ciertos pintores, como Rivera, Siqueiros y Orozco eran partidarios de la Revolución, y es frecuente encontrar en sus cuadros a célebres socialistas como Lenin o Trotsky. El ensayo de Reyes no muestra una clara afinidad política, ni se expresa en favor de un gobierno u otro. El texto comparte,

pues, una estética de exaltación de la cultura prehispánica, que fue característica del arte en la primera mitad del siglo XX.

Del mismo modo, es necesario recalcar que el arte de vanguardia busca transgredir la realidad y al ser humano; en sus cuadros y obras literarias se representan imágenes de máquinas y escenas bélicas. En *Visión de Anáhuac* no se observa tal deformación de la realidad, sin embargo, el ensayo recoge elementos precisos del arte de vanguardia para dar validez a su tesis, así como convencer y deleitar a su lector. Como he analizado, éstos son la empatía (*Einfühlung*), el rapidismo descriptivo, la perspectiva múltiple y el *collage* al estilo cubista, y antecede a la estética muralista de exaltación de lo prehispánico.

Queda por concluir, pues, que existen posibles líneas de investigación sobre los temas tratados en esta tesis. Entre éstas, un análisis más detallado sobre los estímulos sensoriales que se describen en el ensayo, y cómo éstos se vinculan al rapidismo descriptivo. Del mismo modo, se pueden explorar las similitudes entre el ensayo de Reyes y otras obras tanto literarias como pictóricas: además de *Visión de Anáhuac*, otros escritores publicaron textos donde exaltaban al paisaje mexicano, tal es el caso del poema *La suave patria* (1921), de Ramón López Velarde, y el *Visionario de la Nueva España* (1921), de Genaro Estrada. Además, existen otros murales y cuadros que representan a los indígenas y a las culturas mesoamericanas, además de los pintados por Diego Rivera, que bien podrían remitir al texto de Reyes.

BIBLIOGRAFÍA

- Aguilar, Daniel. “La vanguardia de Alfonso Reyes y Ricardo Güiraldes”. *Milenio*. 28 Ago. 2015. Web: <www.milenio.com/cultura/laberinto/Alfonso_Reyes_vanguardia-vanguardia_Guraldes-Laberinto_Alfonso_Reyes_0_635936589.html> [3 Abr. 2018].
- Alfaro Siqueiros, David *et al.* *Manifiesto del sindicato de obreros técnicos, pintores y escultores*. Web: <<https://artemex.files.wordpress.com/2010/12/lectura-4-manifiesto-del-sindicato-de-pintores-y-escultores.pdf>> [19 Oct. 2018].
- Anderson Imbert, Enrique. “Defensa del ensayo”. *El ensayo hispanoamericano del siglo XX*. Comp. John Skirius. México: Fondo de Cultura Económica, 2006. Impreso. 384-387.
- _____. *Historia de la literatura hispanoamericana II. Época contemporánea*. México: Fondo de Cultura Económica, 2010. Impreso.
- Barr, Alfred H., *Cubism and Abstract Art*. Nueva York: Museo de Arte Moderno, 2017.
- Web: <https://www.moma.org/documents/moma_catalogue_2748_300086869.pdf> [26 jun 2019].
- Beer, Gabriella de. “El Ateneo y los ateneístas: un examen retrospectivo”. *Revista Iberoamericana*. No. 148-149, Vol. LV, julio-diciembre 1989: 737-749. Web <<https://revistaiberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/download/4623/4787>> [15 Oct. 2019]
- Bense, Max. *Sobre el ensayo y su prosa*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2008. Web <<https://es.scribd.com/document/340842741/1947-Sobre-el-ensayo-y-su-prosa-por-Max-Bense-pdf>> [7 Oct. 2018].
- Breton, André. *Primer manifiesto surrealista*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2012. Web: <http://blogs.fad.unam.mx/asignatura/raquel_garcia/wp-content/uploads/2014/02/Primer-manifiesto-surrealista.pdf> [3 Abr. 2018].
- Bürger, Peter. *Teoría general de la vanguardia*. Trad. Jorge García. Barcelona: Península, 2000. Web: <https://iedimagen.files.wordpress.com/2012/01/burger-peter_teorc3ada-de-la-vanguardia.pdf> [22 Oct. 2019]
- Castañón, Adolfo. *Alfonso Reyes: caballero de la voz errante*. México: Academia Mexicana de la Lengua-UANL, 2012. Impreso.

- Castro, Sixto. "Literatura y existencia". *Thémata. Revista de Filosofía*. No. 45, 2012: 437-450. Web: <http://institucional.us.es/revistas/themata/45/art_29.pdf> [19 Nov. 2018].
- Cendrars, Blaise. "Prosa del transiberiano y de la pequeña Jeanne de Francia". Web: <http://www.adolfogarciaortega.com/obra/pdf/blaise_cendrars.pdf> [11 Nov. 2018]
- Cirlot, Lourdes. *Primeras vanguardias artísticas*. Barcelona: Labor, 1995. Web <http://www.terras.edu.ar/biblioteca/9/AyE_Cirlot_Unidad_4.pdf> [12 Nov. 2019]
- Cruz Arenas, María Elena. *Hacia una teoría general del ensayo*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1997. Impreso.
- "Cubism". *Encyclopaedia Britannica*. Web: <<https://www.britannica.com/art/Cubism>> [3 Abr. 2018].
- Garrido, Esperanza. "La pintura mural mexicana, su filosofía e intención didáctica". *Sophia. Colección de la filosofía de la educación*. no. 6, 2009: 53-72. Web <<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=441846107004>> [6 Nov. 2019].
- Hauser, Arnold. *Historia social de la literatura y el arte II: desde el rococó hasta la época del cine*. Trad. A. Tovar y F.P. Varas-Reyes. México: Debolsillo, 2018. Impreso.
- Jiménez de Báez, Yvette. "El discurso omitido en *Visión de Anáhuac*". *Nueva Revista de Filología Hispánica*. Tomo 37, no. 2, 1989: 465-479. Web <<http://www.jstor.org/stable/40298955>> [29 Sept. 2017].
- León-Portilla, Miguel, y Shorris, Earl. *Antigua y nueva palabra. Antología de la literatura mesoamericana, desde los tiempos precolombinos hasta el presente*. México: Aguilar, 2004. Impreso.
- Matínez, José Luis. *El ensayo mexicano moderno. Tomo I*. 2da ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1971. Impreso.
- Medina Ávila, Virginia. "El Ateneo de la Juventud y el arte: los pintores ateneístas y la revista *Savia Moderna*". *Multidisciplina*. no. 10, 2011: 77-88. Web. <<https://www.museocjv.com/ateneodelajuventud.pdf>> [4 Nov. 2019].
- "Mexican Muralist school". *Encyclopaedia Britannica*. Web: <<https://www.britannica.com/topic/Mexican-Muralist-school>> [4 Jul. 2019].
- "Modern Language Association (MLA) Style (8th ed.)". *Douglas College Library*. Vancouver: Douglas College. Web: <<https://library.douglascollege.ca/>>

/media/777DE0E330304F6594857F8A2D358035.ashx?la=en&hash=51CBCF8D0D
FB27B53146FCAD07E5C89F5F6440A3> [16 Jul. 2019].

Monsivais, Carlos. *La cultura mexicana del siglo XX*. México: El Colegio de México, 2010.
Impreso.

Nowak, Magdalena. “The complicated history of *Einfühlung*”. *Argument*. Vol. 1, Feb. 2011: 301-
326. Web
<<https://pdfs.semanticscholar.org/fb0f/19cf60eb02992570ee6901aabdf963db91c2.pdf>> [19
Nov. 2018]

Oviedo, José Miguel. *Historia de la literatura hispanoamericana 3. Posmodernismo,
Vanguardia, Regionalismo*. Madrid: Alianza, 2012. Impreso.

Pacheco, José Emilio. “Carlos Fuentes en *La región más transparente*”. *La región más
transparente*, Carlos Fuentes. México: Real Academia Española / Asociación de
Academias de la Lengua Española / Alfaguara, 2008. Impreso. (XXIX-XXXVIII)

Paredes, Alberto. *El estilo es la idea: ensayo literario hispanoamericano del siglo XX*.
México: UNAM-Siglo XXI, 2008. Impreso.

Patout, Paulette. “Alfonso Reyes y las Bellas Artes”. Web:
<https://cvc.cervantes.es/literatura/escriitores/a_reyes/entorno/patout.htm> [7 Oct.
2018].

Pedraza Salinas, Jorge. *Alfonso Reyes en la Generación del Ateneo de la Juventud*. México:
Universidad Autónoma de Nuevo León, 2012. Web.
<<http://eprints.uanl.mx/13427/1/Jorge%20Pedraza%20Salinas%20-%20Alfonso%20Reyes%20en%20la%20Generaci%C3%B3n%20del%20Ateneo%20de%20la%20Juventud%20-%202012.pdf>> [18 Oct. 2019]

Perkowksa-Álvarez, Magdalena. “La forma y el compromiso en *Visión de Anáhuac* de
Alfonso Reyes”. *Nueva Revista de Filología Hispánica*. Tomo 49, no. 1, 2001: 81-
96. Web. <<http://www.jstor.org/stable/40300100>> [21 Nov. 2016].

Phillips, Allen W. “Dos imágenes de México: de la época prehispánica a la colonia”. *Nueva
Revista de Filología Hispánica*. Tomo 38, no. 2, 1989: 535-557. Web
<<https://nrfh.colmex.mx/index.php/nrfh/article/viewFile/763/763>> [5 Nov. 2019].

Reyes, Alfonso. “Historia documental de mis libros”. *Obras completas. Tomo XXIV*. México:
Fondo de Cultura Económica, 2012. Impreso.

- _____. “Las nuevas artes”. *Obras completas. Tomo IX*. México: Fondo de Cultura Económica, 2012. Impreso.
- _____. “Pasado inmediato”. *Obras completas. Tomo XII*. México: Fondo de Cultura Económica, 1997. Impreso.
- _____. “Visión de Anáhuac”. *Obras completas. Tomo II*. México: Fondo de Cultura Económica, 1986. Impreso.
- Ruiz Soto, Alfonso. “Re-visión de Anáhuac”. *Voces para un retrato: Ensayos sobre Alfonso Reyes*, comp. Víctor Díaz Arcienega. México: Fondo de Cultura Económica, 1990. Impreso.
- Skirius, John. *El ensayo hispanoamericano del siglo XX*. México: Fondo de Cultura Económica, 2006. Impreso.
- Stanton, Anthony. “Identidad nacional y construcción textual en *Visión de Anáhuac*”. *El ensayo en diálogo*, coord. Liliana Weinberg. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2017, 319-348. Impreso.
- Torre, Guillermo de. *Literaturas europeas de vanguardia*. Sevilla: Renacimiento, 2001. Impreso.
- Verani, Hugo. *Las vanguardias literarias en hispanoamérica: Manifiestos, proclamas y otros escritos*. México: Fondo de Cultura Económica, 1990. Impreso.
- “Visión de Anáhuac”. *Enciclopedia Fundación para las Letras Mexicanas*. Web. 26 Jun. 2018 < <http://www.elem.mx/obra/datos/2608> > [29 Oct. 2019].
- Zea, Leopoldo. *El positivismo en México: nacimiento, apogeo y decadencia*. México: Fondo de Cultura Económica, 1968. Impreso.

AGRADECIMIENTOS

Agradezco a mi padre, Enrique Aguayo, a mi madre, María Mejía, y a mi hermana, Bernadette Aguayo, quienes siempre me han apoyado incondicionalmente con su fortaleza, experiencia y cariño, y han sentado las bases de mi formación integral.

Al Dr. Raffaele Gian Luigi Cesana, cuya dirección, consejo y orientación moldearon y fueron indispensables para la redacción de la presente tesis.

A mis sinodales, el Mtro. Jorge Aguilera, la Dra. Alejandra Amatto, la Mtra. Jocelyn Martínez y el Dr. Armando Velázquez, quienes leyeron y enriquecieron la presente tesis con sus comentarios, sugerencias y retroalimentación.

A mis estimados amigos de carrera, Frida, José Ramón y Nydia, con quienes he compartido recuerdos extraordinarios. También agradezco a mi amiga y colega, Joyce, por ayudarme a editar las imágenes que utilicé. Su apoyo y amistad son un impulso de motivación para mí.

A la Facultad de Filosofía y Letras, y a la Universidad Nacional Autónoma de México, por brindarme una educación profesional e integral de calidad y valiosas experiencias de vida, que han forjado el rumbo de mi carrera.

