

02. Sobre el anacronismo. Dos casos en la literatura latinoamericana contemporánea¹

*On Anachronism. Two cases in Contemporary
Latin-American literature*

recepción: 27 de julio 2023
aceptación: 12 de enero 2024

Isaac Gustavo Magaña G. Cantón
Harvard University

Resumen

Este artículo examina los conceptos de “anacronismo” y “experiencia anacrónica” en un contexto contemporáneo. A partir del análisis de dos obras latinoamericanas contemporáneas —*Muerte súbita* (2013), de Álvaro Enrigue, y *El libro centroamericano de los muertos* (2018), de Balam Rodrigo—, este artículo propone que algunas conexiones no-lineales y lógicamente injustificables entre eventos ya distantes en el tiempo, ya distantes en el espacio, tienen la capacidad de producir en el lector una experiencia de vastedad, mediante la cual estas conexiones no solo se hacen válidas sino irrefutables. Conexiones que llamamos aquí anacrónicas, en tanto que son apariciones de lo que parece formar parte del pasado en el tiempo presente, pero cuyo sentido en realidad desborda la definición tradicional del término, pues las relaciones que estos anacronismos animan no son jerárquicas sino simultáneas.

Palabras clave: anacronismo, experiencia anacrónica, figura, sobrevivencia, fórmula emotiva

¹ Este trabajo tiene su origen en dos conferencias presentadas en la Universidad de Brandeis (febrero, 2023) y en la Universidad Nacional Autónoma de México (junio, 2023); en el contexto de dichas presentaciones recibí sugerencias y preguntas sobre las que estoy muy agradecido. De igual modo, quiero expresar mi agradecimiento a mis colegas y amigos Enrique Flores, Enrique Macari, Rodrigo del Río y Mariano Siskind que durante varias horas, al teléfono y en persona, discutieron conmigo las ideas y propuestas de este artículo.

Abstract

This article examines the concepts of “anachronism” and “anachronic experience” in a contemporary context. Based on the analysis of two contemporary Latin American works —Álvaro Enrígue’s *Muerte súbita* (2013) and Balam Rodrigo’s *El libro centroamericano de los muertos* (2018)—, this article proposes that some non-linear and logically inconsistent connections between events (distant in time and/or in space) can impact the reader and produce him a feeling of vastness that provides meaning to those connections and therefore makes them valid as well as irrefutable. Connections that we call here anachronistic insofar as they are appearances of elements of what seems to be part of the past in the present time, but whose meaning actually transcends the traditional definition of the term since what these anachronic connections show is not a hierarchical relationship between events but a simultaneous one.

Keywords: anacronism, anachronic experience, figure, survival, pathos formula

Pueden ser muchos otros los modos de la fotagogía, pero todos se reducen a una sola causa, a la iluminación de la luz, cualquiera que sea el lugar y el instrumento de la iluminación.

Jámblico, *Sobre los misterios egipcios*, Libro III

El presente trabajo nace de un profundo interés por entender por qué ciertas literaturas que reescriben o refieren pasados más o menos remotos (*i.e.*, con siglos de distancia de nuestro presente) parecen penetrar ciertas preocupaciones de la actualidad con incluso mayor profundidad y eficacia que textos con referencialidad contemporánea. Algo en estas obras parece recobrar una potencia que viene desde muy lejos e impactar las emociones de los individuos con una fuerza primordial, distinta y, en esa dirección, también más intensa.

Y aunque esto es un juicio que puede ser matizado y por supuesto objetado, no deja de llamar la atención la insistencia de algunos autores por investigar nuestra contemporaneidad a través de reformular y repensar el pasado lejano; digamos, con dos, tres, cuatro siglos de distancia. De allá que a mi parecer la pregunta se sostenga y convenga investigarla: ¿hay en las obras que reconceptualizan y reescriben el pasado alguna potencia cifrada en algún rasgo o trazo formal que sea posible identificar y rastrear a lo largo de un

corpus de obras literarias? Y si existe, ¿es posible conceptualizarlo y seguirlo, o se trata acaso de un efecto huidizo y arbitrario que va más allá de la investigación literaria?

Con el fin de ensayar respuestas a estas preguntas y preocupaciones, en los últimos años me he dedicado a observar aquellas obras que reflexionan sobre el presente a través de sumergirse en una investigación del pasado, con particular atención a las literaturas producidas en y desde Latinoamérica. De entre todas estas obras, han llamado mi interés con especial intensidad aquellas que han reescrito el periodo colonial, no con el fin de reconstruir o recuperar los hechos como “realmente ocurrieron” sino con el objetivo de apoderarse de ellos tal como estos “relumbran en un instante de peligro” (Benjamin, 2008: 40).

Dicho esto (y antes de presentar apropiadamente el corpus con el que he estado trabajando en últimas fechas), es pertinente aclarar que el acontecimiento que me interesa observar y discutir en este artículo no es exclusivo

del periodo colonial, ni tampoco lo es de las literaturas latinoamericanas que lo reescriben. La recurrencia de este fenómeno se encuentra potencialmente en muchas literaturas y en relación con muchos periodos, y que yo haya decidido observarlo en este periodo y en estas literaturas obedece, ante todo, a inclinaciones y preferencias personales y a que, finalmente, por un sitio hay que empezar, y qué mejor para mí que por el de las regiones y periodos que me son más familiares; o como se dice en estos días, sobre los que soy especialista.

El corpus completo aunque no definitivo al que me refiero es el siguiente: *Nueva grandeza mexicana* (1946), de Salvador Novo; *Zama* (1956), de Antonio Di Benedetto; “La culpa es de los tlaxcaltecas” (1964), de Elena Garro; *El mundo alucinante* (1969), de Reinaldo Arenas; *El entenado* (1983), de Juan José Saer; *La sodomía en la Nueva España* (2010), de Luis Felipe Fabre; *Muerte súbita* (2013), de Álvaro Enrigue; y *El libro centroamericano de los muertos* (2018), de Balam Rodrigo.

Como el lector puede notar a golpe de ojo, se trata de un corpus variado y diverso que incluye obras de distintos géneros —novela, poesía, crónica y cuento— escritas por autores latinoamericanos muy disímiles. A golpe de ojo, también, es posible notar que, si bien varias de estas obras podrían ser identificadas con las así llamadas “novelas históricas”, “ficciones documentales” y “ucro-

nías”, varias de ellas escapan felizmente a estas etiquetas (ora por no ser novelas, ora por no ser estrictamente ficciones). Aunque en todo caso no es mi intención —o no es mi intención *aquí*— la de discutir las muchas etiquetas con las que se ha identificado a la literatura que reescribe el pasado, sino en cambio la de examinar un fenómeno muy particular que encuentro ocurre, de una u otra forma, en estas obras. Dicho fenómeno es el del “anacronismo”.

Término que anticipo refiere a aquellas conexiones no-lineales entre tiempos y espacios que, al momento de aparecer en los textos, producen una cierta emoción en el individuo que bien podría identificarse con lo sublime kantiano, y que aquí hemos de llamar “experiencia anacrónica”. Dicho esto, es importante aclarar que anacronismo aquí refiere a ciertos eventos al interior de ciertas obras, nunca a la totalidad de ellas (en otras palabras, no considero que existan obras anacrónicas sino momentos anacrónicos, y son pues aquellos los que aquí me interesa estudiar); y en consecuencia, la experiencia anacrónica a la que me refiero es el efecto emotivo que producen estos ciertos eventos en los sujetos que los experimentan.

Asunto que nos lleva a también desde ahora advertir que la investigación sobre el anacronismo y la experiencia anacrónica presenta la dificultad de que se trata, más que de la

investigación de conceptos, de la exploración de una u otra forma de pensamiento, y como tal es compleja, huidiza y se resiste a la esquematización. Esta forma de pensamiento es relacional, y si bien no invalida ni sustituye las estructuras de pensamiento lógicas y cronológicas, sí las discute, desafía e interfiere (lo que sin duda abona obstáculos a la investigación). Por tanto, como pronto se dará cuenta el lector, este trabajo le reclama una especial y constante colaboración al momento de interpretar los textos que sirven como ejemplo de nuestras pesquisas. Ahora bien, esta advertencia no es, sin embargo (aunque pudiese parecer), una forma de abrir el paraguas e insinuar que no se ofrecen aquí comprobaciones, sino una petición de paciencia y una solicitud de aplazamiento del juicio lógico e historiográfico. Esto porque la investigación sobre el anacronismo es una investigación inestable, no solo porque involucra emociones y experiencias, sino también porque contiene espectros, apariciones y discontinuidades. Aunque: vacilación y oscuridad que finalmente justifican nuestra investigación. El estudio del anacronismo es intelectualmente fecundo porque nos permite examinar aquello que se encuentra en las formas aunque su explicación va más allá de ellas.

Concluyo esta introducción apuntando la estructura de este trabajo, que con el fin de ofrecer la presentación más ordenada y clara posible está dividido en tres partes: en la primera

parte se discuten los conceptos “anacronismo” y “experiencia anacrónica” (como se verá más adelante, aunque fundado en la lectura de una bibliografía extensa, mi comprensión de lo que es un anacronismo descansa principalmente en las interpretaciones de Georges Didi-Huberman sobre el pensamiento de Aby Warburg, y en los trabajos sobre estética y religión de Vasili Kandinsky y Eric Auerbach); mientras que en la segunda y tercera parte se observan dos casos de estudio contemporáneos, a través de los cuales los conceptos de anacronismo y experiencia anacrónica se ponen en contexto. Los casos de estudio son la novela *Muerte súbita*, de Álvaro Enríque, y el poemario *El libro centroamericano de los muertos*, de Balam Rodrigo. Casos que, por ser muy distintos, considero objetos ideales para explorar los conceptos que aquí nos ocupan, en tanto nos permiten señalar la versatilidad de las apariciones anacrónicas. En su conjunto, estas tres partes buscan mostrar los rincones interpretativos a los que ciertos anacronismos nos conducen, así como también apuntar los potenciales beneficios que su observación dislocada provee.

Anacronismo y experiencia anacrónica

De acuerdo con las definiciones que proporcionan los diccionarios de la lengua, un anacronismo es una inconsistencia cronológica:

es situar un objeto, un evento, una persona, una creencia o una expresión fuera del lugar que le corresponde en el tiempo (ejemplos extremos de este tipo de anacronismo serían figurarse la entrada triunfal de Napoleón a París en un automóvil a toda velocidad, o pretender que la decapitación de Juan el Bautista ocurrió con una guillotina y a manos de la Revolución francesa). Es también proyectar un juicio extemporáneo sobre el pasado; ejemplos clásicos de este tipo de anacronismo son decir que Jesucristo fue comunista o que Rabelais fue librepensador. Desde una perspectiva severamente historiográfica, este tipo de anacronismo es un problema en tanto que, con frecuencia, conduce a razonamientos distorsionados y conclusiones equivocadas y equívocas de los acontecimientos y eventos en el tiempo; *le péché des péchés*,² sentenció el historiador Lucien Febvre (1962: 6).

Ahora bien, el anacronismo que aquí nos interesa investigar es de otra naturaleza, pues si bien también involucra conexiones inconsistentes (cronológicas y espaciales), su resultado no es el del *oscurecimiento* de los acontecimientos y eventos en el tiempo, sino el de su iluminación. Iluminación en el sentido de que, al exponer relaciones improbables e imposibles entre imágenes, objetos y situaciones — con frecuencia debido a que dichas relaciones no resultan visibles o justificables a partir de una investigación lineal, sucesiva o cronológica—, esta forma de anacronismo nos mues-

tra continuidades y aspectos con frecuencia ocultos de nuestra realidad. Anacronismo como forma de conocimiento: en tanto que se trata de otra manera de ver y aprehender continuidades que resulta en una expansión de nuestra apreciación de la constelación de asuntos de espacios y tiempos discontinuos (cf. Didi-Huberman, 2011: 165-213).

Forma de conocimiento que, sin embargo, como hemos adelantado arriba, presenta la dificultad de que, al ubicarse en los límites de las metodologías tradicionales y el pensamiento lógico, su justificación reclama un compromiso y una colaboración activa del lector. Colaboración y esfuerzo que, a cambio, se promete retribuir con la revelación de lo que Georges Didi-Huberman llamó los “continentes oscuros de las imágenes”, aquellos donde se localiza la “eficacia mágica, litúrgica y política” del arte y la literatura (2017: 25). Puesto más explícitamente, lo que las investigaciones sobre el anacronismo piden a su interlocutor es el aplazamiento o temporal suspensión del juicio racional, lógico y por supuesto historiográfico, ofreciendo a cambio la posibilidad de iluminar las imágenes desde un sitio que las trasciende, las desborda y las expande.

² El pecado de los pecados, o bien: el pecado mayor o capital.

Salto de fe: la institucionalización de la razón, el secularismo y la duda han traído —junto con su manejo de irrefutables ventajas— un oscurecimiento de los sentidos y un entumecimiento del alma, que solo es posible superar a través de la aceptación de que hay ciertas experiencias del arte y la literatura que trascienden la comprobación por método científico (Kandinsky, 1996: 68-69). Por ello, con el fin de acceder a las posibilidades que los anacronismos ponen frente a nuestros ojos, es fundamental recordar que los ejercicios de comprobación de las relaciones entre objetos y eventos, a través de la reconstrucción de secuencias temporales y espaciales, es una metodología que hemos practicado por apenas unos pocos siglos; y que en cambio, por muchos milenios, las apariciones, los espectros, las relaciones incongruentes y las experiencias místicas no solo fueron ampliamente aceptadas con entrega y convicción, sino que operaron como la entera justificación de las potencias y los efectos de un vasto número de imágenes y textos que ahora tratamos de entender —con frecuencia accediendo a ellos solo pálida y superficialmente— a través de los instrumentos de la razón (Cf. Didi-Huberman, 2005: 1-8; Wood y Nagel, 2010: 29-32). El estudio del anacronismo parte, pues, de este supuesto: del supuesto de que el estudio de las formas debe ser acompañado del estudio de sus resonancias, que son por definición espectrales y huidizas. O bien, como diría Kandinsky, la apreciación plena del arte

solo es posible a través de una observación de la forma que tome también en cuenta el impacto de esta sobre el espíritu (1996: 21-25).

El anacronismo viene a ser, entonces, como ha apuntado con anterioridad Jacques Rancière, un concepto poético (2015: 22), o mejor, un evento que reclama un análisis desde la poética; es decir, un evento que para su comprensión requiere una observación que tome en cuenta tanto al objeto del efecto como al sujeto afectado. A lo que sigue afirmar que una investigación del anacronismo implica necesariamente una investigación de sus efectos; esto es, una investigación de la experiencia anacrónica. Porque el anacronismo que nos interesa exponer aquí no es aquel que surge al insertar *cualquier* inconsistencia cronológica así sin más en otro tiempo, sino el que producen *solo ciertas* conexiones inconsistentemente cronológicas. Conexiones que, a pesar de su inconsistencia, o acaso a causa de ella, *hacen sentido* en el individuo, lo emocionan.

Y he aquí algunas de las principales preguntas de esta investigación: ¿por qué estas conexiones lo emocionan?, ¿por qué solo ciertas conexiones?, ¿de qué manera y a través de qué?, y más aún, ¿por qué nos interesa la investigación de una emoción que a golpe de ojo parece inconsistente y, en ese sentido, inaprensible? Siguiendo a Didi-Huberman y a Warburg, podríamos argumentar

que el sentido último de toda investigación no es el de exponer los patrones consistentes y visibles, sino en cambio el de explorar precisamente las excepciones, las singularidades y las inconsistencias dentro de los patrones invisibles que hacen que lo inconexo dialogue, mostrando que las constelaciones del universo, con frecuencia intangibles, son mucho más que las que somos capaces de ver y seguir (Didi-Huberman, 2017: 10-23, 121-130). Y para ilustrar esta observación, bien podemos recurrir a la siguiente reflexión aristotélica: “todos los seres padecen y son movidos por un agente que está en acto [...] [d]e ahí que en cierto modo padecen bajo el influjo de lo semejante y cierto modo bajo el influjo de lo desemejante: padece, en efecto, lo desemejante pero, una vez afectado, resulta ya semejante” (1978: 186); extracto de cita que en sus reflexiones acerca de la sobrevivencia de ciertas fórmulas emotivas clásicas en la pintura del Renacimiento, Didi-Huberman utiliza para mostrar el modo a través del cual ciertas imágenes *se parecen*, no tanto en su forma (aunque sí) como por la potencia que contienen. Lo que viene a ser una manera de subrayar que, cuando los asuntos se investigan lo suficientemente a fondo, las tipologías visibles se deshacen, mostrando por el camino de lo desvencijado y roto que las relaciones más potentes entre las imágenes solo se muestran al mundo cognoscible en tanto apariciones y latencias, síntomas siempre discontinuos e imperfectos. Apariciones,

latencias y síntomas que, en su discontinua unicidad y de un modo paradójico, terminan por señalar lo universal de las imágenes: la repetición, la insistencia y el patrón oculto de las formas. Esto es: la permanencia de la cultura que sobrevive —a pesar del tiempo y a través de fórmulas emotivas (*Pathosformeln*)— en la potencia contenida en los trazos y reminiscencia de las imágenes (Cf. Didi-Huberman, 2017: 13-38). De allá que finalmente nos animemos a afirmar, siguiendo a Didi-Huberman, que los efectos emotivos de las conexiones anacrónicas no solo se dan a través de formas, sino que son incluso susceptibles al estudio y a la observación: los rasgos y los trazos se nos muestran sutilmente como formas reminiscentes que anuncian su semejanza improbable. Semejanza que aunque formal es lejana: semejanza como la que guardan la ceniza vieja y la leña nueva. Las formas guardan parentesco en su potencia para el fuego, pero sus configuraciones se distancian al vistazo.

Entretanto, con respecto a la naturaleza de las emociones que producen estas conexiones, podríamos decir lo siguiente: se trata de efectos sorprendidos, pero cuya sorpresa no se asemeja a la experiencia de lo nuevo sino de lo familiar. Lo anacrónico no se espera porque es, se me excuse la redundancia, una inconsistencia en la línea natural de las sucesiones temporales y espaciales. Puesto de manera distinta: la revelación del anacronis-

mo no toma al sujeto en entera curva, sino que informa al individuo desde dentro, señalándole una novedad sobre la que parece ya tener noticia porque bien mirada tiene algo de repetición. Y he ahí una de las paradojas del anacronismo: aunque el surgimiento del anacronismo es en sí inesperado, su potencia no es lo sorprendente sino lo que parece ser la repetición de un patrón, motivo o *razón* en el tiempo que con frecuencia nos deja la sensación de que ya lo habíamos conocido antes; se trata, de alguna manera, de una repetición que es a la vez consumación de algo largamente anticipado. Lo que nos conduce finalmente a la siguiente conclusión: lo anacrónico produce sorpresa pero no por su novedad, y aunque es en algún sentido repetición, no lo es en tanto reaparición de lo idéntico, sino más bien en tanto regreso de lo semejante o similar; semejanza y similitud cuya apariencia es a veces difícil de aprehender porque no se trata de lo original que vuelve, sino de lo primitivo “enmascarado, impuro, contaminado y transformado” que se consume —o mejor, se expresa— nuevamente en el presente con una apariencia que es igual y distinta en proporciones más o menos iguales (cf. Didi-Huberman, 2017: 68-85, 108-161).

Entendido esto, es importante subrayar que este regreso de lo antiguo no se da a través de una invocación caprichosa de las formas pasadas, sino que es resultado de una suerte de *ocurrencia predestinada* que, diría Kandinsky,

se le presenta al artista y al escritor en forma de intuición,³ intuición que este sugiere en el trazo pero que no puede ocurrir sin la colaboración del interlocutor de la imagen (cf. Didi-Huberman, 2017: 45; Auerbach, 1998: 67-105; Kandinsky, 1996: 21-25). Y es este sentido de lo que se revela y al mismo tiempo reclama su extracción (del mismo modo que el síntoma anuncia la enfermedad al tiempo que reclama la intervención del médico) lo que finalmente nos conduce a la última pieza de nuestra comprensión del anacronismo, la tradición patristica de la interpretación figural:

La interpretación figural establece entre dos hechos o dos personas una conexión en la que uno de ellos no se reduce a ser él mismo, sino que además equivale al otro, mientras que el otro incluye al uno y lo consume. Los dos polos de la figura están temporal-

³ Elaborando a partir de Aristóteles y con Kandinsky, podríamos decir que la intuición es el reflejo del artista por buscar la potencia, potencia que cuando es encontrada se guarda en la forma como el fuego en los grises del rescoldo. A lo que sigue observar que el ejercicio del interlocutor de la obra de arte es el de colaborar como carburante. El siguiente pasaje de Aristóteles esclarece la idea: “en ausencia de objetos exteriores... la facultad sensitiva no está en acto, sino solamente en potencia. De ahí que le ocurra lo mismo que al combustible, que no se quema por sí solo sin el concurso del carburante” (1978: 185).

mente separados, pero ambos se sitúan en el tiempo, en calidad de acontecimientos o figuras reales; ambos están involucrados... en la corriente que es la vida histórica, y sólo la comprensión, el *intellectus spirituales*, es un acto espiritual: un acto espiritual que considerando cada uno de los polos se ocupa del material dado o esperado, del acontecer pasado, presente o futuro, pero no de conceptos o abstracciones; éstos solamente tienen un carácter secundario, puesto que también la promesa y la consumación, como sucesos reales e históricos, han acontecido en parte con la encarnación del Verbo y en parte acontecerán con su segunda venida (Auerbach, 1998: 99-100).

Explica Erich Auerbach que, en la exégesis bíblica, las referencias del Nuevo Testamento al Antiguo y las anticipaciones del Antiguo Testamento a los acontecimientos descritos en el Nuevo no son relaciones subordinadas por la edición (pues fácilmente desde la razón lógica uno podría argumentar que las figuraciones, referencias y demás coincidencias en la Biblia fueron insertadas o creadas *a posteriori*), sino relaciones con una suerte de referente primitivo que viene a ser la voluntad de Dios en la Tierra; y que el hombre las descubre, se le descubren, divinas. Y en ese sentido son igualmente simultáneas.

Un ejemplo claro de la *figura* a la que se refiere Auerbach aquí es el de las relaciones que exis-

ten entre la serpiente de bronce puesta en un asta del capítulo 21 del libro de Números (Antiguo Testamento) y la imagen de Jesucristo clavado en un madero descrita en los Evangelios del Nuevo Testamento. Elaboro: en Números 21: 4-9 se cuenta que, encontrándose en la precariedad del desierto después de su liberación de Egipto, los israelitas se vuelven contra Dios y contra Moisés por la falta de pan y agua, y por los insípidos sabores de la comida a la que tienen acceso. En reacción a su ingratitud, Dios manda serpientes ardientes que muerden y matan a muchos israelitas. Los israelitas, al ver la calamidad y tanta muerte, piden a Moisés que solicite a Dios les mande una cura. La respuesta de Dios es la siguiente: “hazte una serpiente ardiente, y ponla sobre un asta; y cualquiera que fuere mordido y mirare a ella, vivirá”. Interesantemente, Dios no responde la súplica de Moisés haciendo desaparecer a las serpientes o enviando un antídoto tradicional contra las picaduras, sino que llama a los israelitas a fijar sus ojos en la imagen de una serpiente ardiente situada en un asta. Y aquí la operación figural que nos interesa observar: la serpiente ardiente colocada sobre un asta es *figura* de Jesucristo clavado en el madero... y aunque en la Biblia las conexiones figurales no siempre se enuncian, en el caso de este ejemplo ocurre que sí. Evangelio de San Juan 3:14: “Y como Moisés levantó la serpiente en el desierto, así es necesario que el Hijo del Hombre sea levantado, para que todo aquel que en él cree, no se pierda, mas tenga vida eterna”.

¿Por qué es esta una relación figural?, ¿cuál es la conexión entre ambos pasajes, además de que uno refiere directamente al otro? En Números se cuenta que quien mira a la serpiente puesta en un madero vivirá, del mismo modo que el Evangelio de San Juan cuenta que mirar a Cristo —esto es, el ejemplo de Cristo en la tierra— produce vida. Sigamos un poco más: [1] Dios manda la creación de la serpiente para salvar a su pueblo que, tras pecar contra él, enfrenta la muerte, del mismo modo que Dios manda a su Hijo a la tierra para salvar a su pueblo que ha pecado contra él y, en consecuencia, enfrenta la muerte; [2] Dios manda a los israelitas a mirar a la serpiente (metafóricamente mirar a la muerte, pues serpientes son las que les han traído muerte) para que vivan, del mismo modo que los Evangelios instruyen mirar la imagen de Jesucristo clavado en un madero (metafóricamente se trata también de mirar a la muerte, pues la crucifixión de Jesucristo es imagen de sufrimiento y muerte), para que quien lo haga alcance la vida; [3] fijar los ojos en la serpiente del asta transforma la inevitable muerte por picadura en vida, del mismo modo que fijar los ojos en Jesucristo transforma la inevitable muerte por pecado en vida; [4] los israelitas de Números viven en un desierto espiritual y en pecado, de un modo semejante a los israelitas de la época de Jesucristo que viven en un desierto espiritual y en pecado. Por último, como se puede apreciar en una comparación entre ambos pasajes, la relación establecida

entre la representación de una serpiente puesta en un asta y la de Jesucristo levantado en un madero en una relación que tiene, además de todo lo anterior, trazos formales que producen reminiscencias con un sabor familiar. Sabor familiar que sin embargo no establece una relación obvia entre las partes en tanto que se trata precisamente de una relación figural. Sobre esto, basta tomar representaciones visuales de ambos pasajes, para notar sus tan huidizas como innegables aproximaciones (figuras 1 y 2):⁴

⁴ Aunque una exploración exhaustiva del tema rebasa los alcances de este artículo, no quiero dejar de recordar las muchas semejanzas que, a lo largo del tiempo, estudiosos y entusiastas de la tradición occidental han señalado. Esas son, por ejemplo, que la serpiente de Moisés se parece, también, a la que sostiene Asclepio (dios griego de la medicina y la curación), al caduceo de Hermes (heraldo de los dioses griegos) y, en consecuencia, al símbolo universal de la medicina. Estas relaciones de comparación más amplias no son ya sin embargo figurales, sino que competen al territorio de las *Nachlebens* (sobrevivencias) y *Pathosformeln* (fórmulas emotivas) de Aby Warburg. Lo que es finalmente una muestra de cómo los pensamientos de Warburg y Auerbach se acechan el uno al otro en varias dimensiones.



Figura 1. Michelangelo, *Soffitto della Capella Sistina* (detalle), fresco, Vaticano, Museo del Vaticano, Roma, 1508-1512. Derechos: dominio público.



Figura 2. Giotto, *Crocifissione*, fresco, Basílica de San Francisco de Asís, 1311-1320. Derechos: dominio público.

Tanto en el fresco de Giotto como en el de Michelangelo tenemos una representación de la muerte que se alza sobre un madero frente a una multitud que contempla pasmada. Dicho esto, es inevitable aceptar que, si bien ambos frescos guardan algunas similitudes formales, estas no resisten un riguroso escrutinio. Esto es porque si bien sus formas contienen reminiscencias que las aproximan, su relación figural se da en la esencia (o la potencia, por dialogar con Aristóteles) y desde la aceptación de que ninguna de las dos imágenes precede a la otra y que, por supuesto, no tienen una relación de influencia o intertextualidad. Y si la relación formal innegablemente existe, no está en el centro de la relación entre estas imágenes, sino lateralmente como semejanza desplazada y como guiño de las conexiones improbables —y en ese sentido divinas— que existen entre el Antiguo y el Nuevo Testamento.

Todo esto nos lleva a concluir que la *figura* es una relación paralela de difícil temporalidad: la imagen de la serpiente puesta en el asta es solo posible porque en el tiempo de Dios la imagen de Cristo crucificado ya existía; en otras palabras, Dios no hubiese mandado a Moisés a hacer la serpiente de bronce y ponerla en un asta para de esa forma traer vida a los israelitas si no fuese como anticipación de lo que Él ya sabía: que el Hijo sería crucificado en un madero para traer vida a los israelitas y al mundo. El Nuevo Testamento

se valida a través del Antiguo, pero el Antiguo prueba su verdad y autoridad a través del Nuevo. A lo que sigue afirmar que las relaciones figurales en la Biblia no son repeticiones en un sentido corriente sino que se presentan como el regreso de lo similar que es simultáneo, y que es precisamente esta simultánea similitud el sitio que confiere autoridad a dichas apariciones. Lo que finalmente se asemeja a decir que las relaciones figurales son, si se quiere, relaciones de intertextualidad, aunque dicha intertextualidad solo es posible si aceptamos que el referente es oculto, y que ha de ser muy probablemente primitivo (en el sentido de primordial) y también sagrado. Los eventos anacrónicos tienen mucho de todo esto.

En suma: el poder del anacronismo parece residir en la repetición de un patrón el cual no se experimenta sin embargo como cliché, meme o *leitmotiv*, sino como extraña novedad que, cuando se muestra, se percibe como familiar y anticipada, pues su referente es primordial. Al respecto, siguiendo a Christopher Wood y a Alexander Nagel y, en parte importante también, a Auerbach, es posible establecer que el misterioso poder de lo anacrónico radica en su capacidad de ubicarse en el tiempo y a la vez fuera de él desdoblándolo, de hacer reaparecer una potencia anterior en el presente de un modo simultáneo y actual; es decir, de un modo no subordinado, en tanto se trata de una apreciación que de un golpe de

ojo se apropia de la totalidad de eventos, en un ejercicio que suspende la organización del tiempo y el espacio (cf. Wood y Nagel, 2010: 13-33; Auerbach, 1998: 67-105). Gesto, trazo o conjunto de gestos y trazos que muestran una conexión que se le revela al sujeto como *válida*: a pesar de que la naturaleza de estas conexiones no es enteramente justificable mediante las sucesiones temporales y espaciales, ni tampoco a través de conexiones lógicas. Y por válida aquí debemos entender aquella conexión que afirma su existencia (con prescindencia de su comprobación lógica), en tanto que se le hace presente al individuo a través de producirle una emoción o una reacción anímica que es real en lo sensible (Spinoza, 2000: 110-111). Esta reacción anímica que el anacronismo produce es del tipo de aquella que Edmund Burke e Immanuel Kant identifican con lo sublime, en tanto que se trata de una reacción en el cuerpo producida por el descubrimiento de la vastedad, una vastedad que sobrepasa las lógicas espaciales y temporales y que, además, parece presentarse como sencilla, natural y, en esa dirección, también irrefutable (Burke, 1764; Kant, 2004).

Tenebrismo y arte plumario

Uno de los ejemplos más contundentes del tipo de anacronismo que hasta aquí hemos comentado se encuentra en *Muerte súbita*, de Álvaro Enrigue, novela construida por mu-

chas historias que suceden, en su mayoría, entre los siglos XVI y XVII, y en un territorio que convendría llamar trasatlántico. Una de estas historias —la que nos interesa observar— es la que muestra las conexiones improbables entre el arte plumario y el *chiaroscuro*. O bien, dicho con más precisión, la que hace aparecer las relaciones entre los mosaicos de plumas confeccionados en las inmediaciones del lago de Pátzcuaro por artistas purépechas durante el siglo XVI y la técnica pictórica conocida como *tenebrismo*, creada y perfeccionada por el artista lombardo Michelangelo Merisi da Caravaggio (1571-1610).

Las relaciones que cuenta la novela tienen su centro en un evento rigurosamente histórico: a finales del siglo XVI, Caravaggio pintó la *Canestra di frutas* (ca. 1595-96) para el arzobispo de Milán Federico Borromeo, que entonces habitaba en Roma. De este cuadro, se especula que Caravaggio terminó de pintarlo *in situ*; esto lo sabemos gracias a un inventario de época que indica que el cuadro colgó en la pared sin marco, esto con el fin de que el fondo ocre del cuadro creara una continuidad entre la pintura y el muro (Lates, 2010: 120-121; Graham-Dixon, 2010: 134-135; Schütze, 2009: 329-330). Esto es relevante en tanto que nos sugiere que Caravaggio pasó un tiempo más que considerable en el palacio de Borromeo imprimiéndole los últimos detalles a la *Canestra*, asegurándose de que la continuidad entre los ocre del cuadro y

el muro fuesen los mismos, y que por tanto es plausible que en algún “tiempo muerto” haya mirado la mitra de plumas, propiedad de Federico Borromeo, que se encontraba quizás en su estudio, pues sabemos la utilizaba ocasionalmente para oficiar; mitra que, por cierto, llegó a sus manos vía su tío, San Carlo Borromeo (cardenal, previamente también arzobispo de Milán), el cual la recibió de manos del papa Pío IV (miembro de la familia Medici, coleccionista de piezas americanas), quien finalmente la obtuvo como parte de un cargamento de obsequios novohispanos llegados a Europa, muy probablemente de la mano de don Vasco de Quiroga (impulsor del reavivamiento y de la cristianización del arte plumario en Nueva España) (Heikamp, 1972: 7-27; Anders, 1970: 35-36; Russo, 2014: 190-193; Estrada de Gerlero, 2015: 302-304).

Finalmente, todos estos hechos históricos (en su mayoría no mencionados en el cuerpo de la novela, pero que no cabe duda que Enrique conoció e investigó) confluyen en la escena final de *Muerte súbita* que sugiere que la creación del *tenebrismo* —una forma más dramática y, en cierto sentido, perfeccionada del *chiaroscuro*— no fue producto de procesos artísticos producidos al interior de Europa, ni mucho menos resultado de la sublimación artística que Caravaggio eligió para lidiar con los muy serios problemas personales que transitaba, sino en cambio el resulta-

do de una influencia exterior improbable: la del arte plumario michoacano. En la imaginación de la novela, el arte plumario reinventado en Michoacán por amantecas indígenas recién convertidos al cristianismo impacta el trabajo del pintor que a la postre terminaría por revolucionar el color y el drama de la pintura occidental (y, finalmente, también el cine)⁵ para siempre. Pero vayamos al texto y veamos el pasaje en el que Enrique imagina el mentado encuentro:

Caravaggio alzó las manos y tomó la mitra de la repisa en que estaba asentada. El dorado del pentagrama con las letras IHSMA le estalló en las pupilas, las figuras vestidas de azul de los santos jalando sus ojos hacia todos lados, *enseñándole a ver de un modo más grande*. Sacudió la cabeza, como para extraerse de un sueño. *Movió la mitra hacia el sitio donde pegaba la luz directamente y entonces se encendió toda*. El rojo, pensó, enfocándose en destramar el misterio del fuego que no quema, la iridiscencia que no deslumbra... Caravaggio ladeó la mitra, vio que las figuras se animaban.

⁵ La discusión rebasa los alcances de este artículo, pero baste pensar en el así llamado *film noir*, y en realidad una cantidad incontable de películas y escenas de películas, para darse cuenta de que el impacto de Caravaggio a las técnicas pictóricas y cinematográficas de la modernidad es enorme y definitivo.

Las caras hacían gestos, el Cristo se alzaba en un ejercicio de natación celeste que era su salvación y la de nadie más, la salvación de los que mueren en combate... Entrecerró los ojos y sólo así pudo enfocar el fondo de hojas y ramas rojas que enlazaba el resto de las imágenes... Caravaggio se derrumbó en la silla del escritorio de Federico Borromeo. Recorriendo la arboladura del fondo rojo de la mitra, *sentía que podía escuchar la súplica de un alma antigua, un alma de un mundo muerto*, el alma de todos los que se han jodido por la mezquindad y la estulticia de los que creen que de lo que se trata es de ganar, *el alma de los que se han extinguido sin merecerlo, los nombres perdidos*, el polvo de los huesos —sus huesos en una playa Toscana, los de Huanintzin junto al lago de Pátzcuaro—, el alma de los nahuas y los purépechas, pero también la de los longobardos que hacía mil quinientos años habían sido reventados por Roma como Roma acababa de reventar a los mexicanos... *Escuchó: Eres el que mejor puede hablar por nosotros* (Enrique, 2013: 254-255, el énfasis es mío).

Al tomar la mitra entre sus manos para observarla (figura 3), la pieza de plumas (la cual en ese momento recibe la luz del sol que se filtra por la ventana del estudio de Borromeo) se ilumina toda y a continuación ilumina el arte del pintor lombardo, que a partir de entonces no volverá a ser el mismo. Lo que en

este pasaje se sugiere —de un modo en extremo sutil y elegante— es que los dos rasgos más distintivos de la obra de Caravaggio y, en consecuencia, los dos que lo han convertido en uno de los pilares de la pintura moderna, se derivan de este encuentro con la zarza de plumas que arde sin quemar en la oficina de Borromeo. Zarza de plumas que le pide al artista ponga a la luz en el centro de su arte, y que a través de ella haga justicia a los olvidados por la historia.

Tomando como cierta esta escena de la novela, Enrique no tiene que contar más. Trabajo de lector: atar los cabos sueltos de la historia que sorprendentemente validan la imaginación de la novela. Repasemos los más importantes. Primero, en algún momento de 1596, Caravaggio va al palacio de Federico Borromeo a entregar el cuadro de la *Canestra* (momento en que potencialmente se encuentra con la mitra de plumas). Coincidentemente, al año siguiente, el artista empieza a representar, entre otras y otros, a Fillide Melandroni (prostituta amiga suya) en sus cuadros, utilizándola como modelo para nada menos que Santa Catarina (1597-1598), Judith (1598-1599) y María Magdalena (1598-1599). Por último, en los años 1598 y 1599 comienza su tenebrismo distintivo —el camino a la radicalización—, si no con el *Sacrificio di Isacco* (1598), cuya autoría es disputada, sí con *Narciso* (1597-1598), *Giuditta e Oloferne* (1598-1599) y *David e Golia* (1598-1599),

piezas que marcan el inicio del arte tenebrista y el momento más oscuro de la obra del lombardo. Y es así que se cumple el llamado: utilizar el drama de la luz para salvar del olvido “el alma de los que se han extinguido sin merecerlo” (Enrique, 2013: 255).



Establecidas las conexiones entre *tenebrismo* y arte plumario, que de manera clara invierten las jerarquías de lo europeo y lo americano (y que de modo natural nos invitan a hacer una lectura poscolonialista del evento, que a razón de nuestra investigación dejaremos para otro momento), pasemos a pensar en los eventos anacrónicos que la narración promueve. Para esto es importante recordar que lo anacrónico aquí no es escribir sobre Caravaggio y arte plumario en el siglo XXI, ni mucho menos la novela toda, sino la conexión entre *tenebrismo* y arte plumario que el texto hace aparecer. Conexiones sobre las que nos interesa pensar a fondo, mirando dos piezas muy distintas —y al mismo tiempo innegablemente semejantes— representantes de ambas tradiciones: *La Misa de San Gregorio* (1539) y la *Crocifissione di San Pietro* (1601) (figuras 4 y 5).

Figura 3. *Mitra de plumas elaborada en Michoacán propiedad de Borromeo*, plumas sobre amate, Museo del Duomo, Milán, ca. 1559-66. Derechos: Hispanic Society of America.



Figura 4. *Misa de San Gregorio*, plumas sobre bastidor, Museo de las Américas, Auch, 1539. Derechos: dominio público.

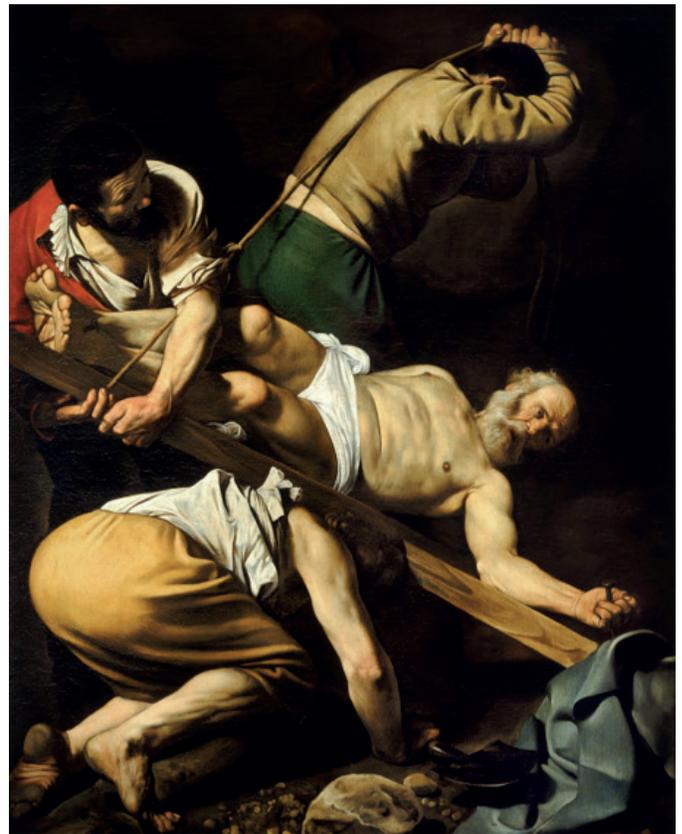


Figura 5. Caravaggio, *Crocifissione di San Pietro*, óleo sobre tela, Basilica Santa María del Poppolo, Roma, 1601. Derechos: dominio público.

Empecemos describiendo la figura en plumas. La *Misa de San Gregorio* es la pieza de arte plumario con motivo cristiano más antigua que se conserva y un ejemplo modélico de cómo los amantecas mexicanos materializaron el drama de la luz en sus creaciones. La *Misa de San Gregorio*, con frecuencia atribuida a don Diego Alvarado Huanitzin —noble nahua y gobernador de Mexico-Tenochtitlán entre 1537 y 1541—, tiene como referencia un grabado de finales del siglo XV elaborado por el famoso impresor alemán Israhel van Meckenem (c. 1490-5) (figura 6), aunque en realidad se le separa sustancialmente (Mongne, 2015: 286-287). Por varios motivos, entre ellos varios importantes: por ejemplo, el trabajo de Van Meckenem es una composición en la tradición clásica renacentista, en la que la figura decorosa y casi inexpresiva de Cristo aparece al interior de una arquitectura gótica muy bien definida y, sobre todo, la de Van Meckenem es una composición a dos tintas, que la hacen una pieza radicalmente diferente a la elaborada en México, pues uno de los rasgos distintivos de la representación con plumas de la *Misa de San Gregorio* es su explosión de colores y contrastes.

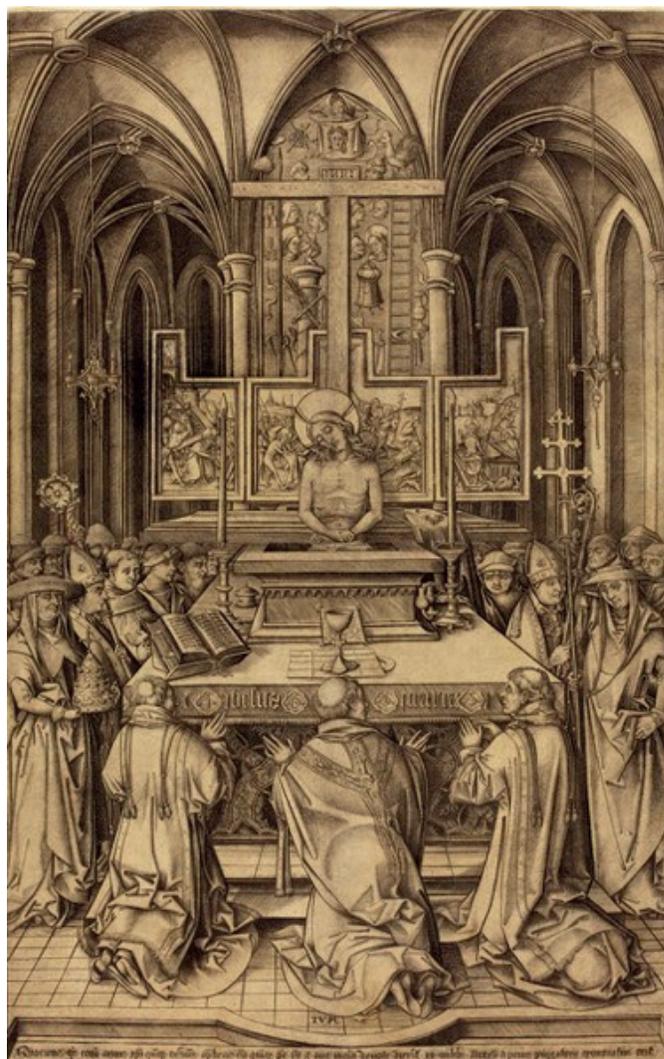


Figura 6. Israhel van Meckenem, *Misa de San Gregorio*, 1490-5, grabado, Albertina, Viena. Derechos: National Gallery of Art, Washington, D. C.

Lo que nos importa aquí a nosotros, sin embargo, no es la comparación formal entre el trabajo de Van Meckenem y el de, digamos, Alvarado Huanitzin, sino el hecho de que la *Misa de San Gregorio* novohispana emerge —en contraste con su referente— de un fondo azul oscuro monocromático que hace destacar con un dramatismo existencial la figura del Cristo sufriente y sangrante que aparece al centro de la imagen. Lo que desde el ángulo que nos interesa observarla la acerca más a la *Crocifissione di San Pietro*, de Caravaggio, que al grabado de Van Meckenem. Eso en el sentido de que ambos trabajos —el del o los artistas plumarios y el del pintor lombardo— exploran los modos en los que los contrastes de luz muestran el drama de la existencia; en ambos casos, por ejemplo, el paisaje de fondo está borrado, pues el fin último es poner el dramatismo del sufrimiento humano en el centro de la composición. Alejadas las imágenes se aproximan mostrando que la sustancia espiritual de la que están hechos los óleos tenebristas y el arte plumario guardan una semejanza profunda que no está mediada por continuidades lógicas que las expliquen. Sus relaciones son discontinuas y, al mismo tiempo, innegables: semejanzas de la forma que se insinúan visibles a través de los usos y propósitos de la luz. Y es que si bien la ficción de Enrigue ofrece la posibilidad de hacer una serie de conexiones que nos sitúan frente a una relación temporal y espacialmente

ordenada entre el arte plumario y el *tenebrismo* del lombardo, la realidad es que la coincidencia es de imposible comprobación y, hablando desde la historiografía y también desde las formalidades de la historia del arte, bastante improbable.

Aunque insisto que eso finalmente no es lo que nos importa, sino el hecho de que la ficción de Enrigue hace aparecer las relaciones (que de otro modo no veríamos) entre el *tenebrismo* de Caravaggio y el arte plumario novohispano mediante un vínculo que suspende las relaciones cronológicas y espaciales. Así, lo que brilla para nosotros no es la pregunta por la veracidad de los hechos, sino los rasgos “enmascarados, transformados e impuros” que comparten las piezas plumarias y los cuadros tenebristas: rasgos que, como diría Didi-Huberman, nos transportan a los “continentes oscuros” en los que se localiza la “eficacia mágica, litúrgica y política” del arte y la literatura (2017: 25, 161). Esos rasgos, que tienen algo de formal y sobre todo de espiritual, son dos: el tratamiento de la luz y el uso del contraste entre oscuros y claros para mostrar el gesto dramático: los amantecas echan mano de los contrastes que se crean al montar plumas de colores claros sobre plumas de colores oscuros (contrastos que se activan al contacto con la luz); Caravaggio, entretanto, echa mano de los contrastes que se crean al montar pintura de aceite clara sobre fondos bañados de óleo oscuro

(contrastes que se activan también al contacto con la luz). De modo inesperado, métodos radicalmente distintos producen efectos similares —nos recuerdan que la vida es sufrimiento y que la salvación es solo posible a través de mirar la luz. Y aquí la operación de nuestro interés: la novela muestra una conexión anacrónica, y la conexión —ya frente a nosotros— nos hace *conocer* los parecidos formales de lo que es definitivamente distinto, improbable e innegablemente similar. Aún más, nos hace notar que la emoción que despiertan ambas imágenes no es solo semejante (la sorpresa que produce el atestiguar el drama y el sufrimiento), sino que es inducida justo por trazos formales que tienen una misma fuente primigenia. En sustancia, conexión no demasiado diferente a la que establece la interpretación figural de la serpiente ardiente puesta en un asta y la imagen de Cristo crucificado en un madero. Los rasgos y las formas se insinúan y se escapan para finalmente dejarnos con el sentido último que es el del descubrimiento dramático que producen los arrebatos divinos de la iluminación.

Asociación por palimpsesto

El segundo ejemplo de anacronismo que presentaremos aquí es el que se encuentra en *El libro centroamericano de los muertos*, de Balam Rodrigo, poemario que cuenta, entre otras cosas, la tragedia migratoria en la fron-

tera sur de México durante los siglos XX y XXI. Aunque las referencias del libro son muchas (desde el *Popol Vuh* y el *Bardo Thodol*, hasta el poemario modernista *Spoon River Anthology*, de Edgar Lee Master), y los procedimientos, variados (parodia, autoficción, montaje, etcétera), lo que aquí nos interesa observar es la reescritura que Rodrigo hace de la *Brevísima relación de la destrucción de las Indias* ([1542] 1552), de fray Bartolomé de las Casas, reescritura que por el modo en que se ejecuta recuerda inevitablemente el acto conocido como palimpsesto. Palimpsesto entendido del preciso modo en el que Enrique Flores Esquivel lo describe en su libro sobre las relaciones entre el *Primero sueño*, de Sor Juana Inés de la Cruz, y el *Segundo sueño*, de Bernardo Ortiz de Montellano:

Escritura que conserva huellas de otra escritura anterior; tablilla en la que se borra lo escrito para volver a escribir en ella... vehículo de transmisión (y traición)... secreta de una cultura poética tradicional, cifrada y borrada en el blanco de la página; encarnación, en la página, de antiguas imágenes latentes (2003: 45).

Lo que de aquí nos interesa retener, además de la descripción del procedimiento, son dos formulaciones: “vehículo de transmisión (y traición) secreta” e “imágenes latentes”. Como la enfermedad que se contrae sin saber y que se conserva latente en el cuerpo para

después de varios días mostrar sus síntomas, así también el anacronismo manifiesta su existencia en los textos y las imágenes de manera desplazada. En un sentido aristotélico, una potencia guardada secretamente en una expresión interna que, tras un tiempo, al contacto con el carburante, produce una sensación, una emoción, un efecto: incendia, se incendia.

Varias veces a lo largo de su libro, Rodrigo toma largas tiradas de texto extraídas de la *Brevísima*, del padre Las Casas, y modernizando el nombre de los lugares y cambiando las fechas y los sujetos pero dejando intactas las descripciones, nos entrega uno de los retratos más brutales y actuales de las situaciones de injusticia que enfrentan los migrantes centroamericanos que cruzan la frontera con México. Palimpsesto que muestra las imágenes latentes y sobrevivencias de una violencia sin tiempo. Es decir, las “transcripciones” que hace Rodrigo de la *Brevísima* valen para el presente de 2014, cuando el libro se escribe, como para el presente del lector que lo lee en este artículo, porque las imágenes que recupera no tienen tiempo y hablan de aquella violencia, pero también de esta, incluso de aquellas que están por venir:

Desde a pocos días mataron al capitán principal que le embió y a quien éste se alzó, y después sucedieron otros muchos tiranos crudelísimos, que con matanzas y

crudelidades espantosas y con hacer esclavos y vendellos a los navíos que les traían vino e vestidos y otras cosas, y con la tiránica servidumbre ordinaria, desde el año de mil quinientos y veinte y cuatro hasta el año de mil quinientos y treinta y cinco, asolaron aquellas provincias y reino de Naco y Honduras (Casas, 2011: 114).

Desde a pocos días mataron a *muchísimos migrantes* [...] y después sucedieron otros muchos tiranos crudelísimos de *distintos cárteles* que con matanzas y crudelidades espantosas y con hacer esclavos e venderlos a los *tratantes de seres humanos, a los pederastas, a los varones de la droga* [...] e con la tiránica servidumbre ordinaria, desde el año de *mil y novecientos...?* y hasta el día de hoy año de *dos mil e catorce* [...] asolaron a aquellas *gentes migrantes de las* provincias e reino de Honduras (Balam Rodrigo, 2018: 71).

Escribe Didi-Huberman que “puesto que está entretejida de largos períodos de duración y momentos críticos, de latencias sin tiempo y brutales resurgimientos, la sobrevivencia [*Nachleben*] termina por finalmente *anacronizar la historia*, erosionando así toda noción cronológica de duración” (2017: 49). La reescritura de Rodrigo del texto de Las Casas hace eco de esta noción de sobrevivencia; aunque siguiendo la línea de nuestras reflexiones previas, no diríamos que la reescri-

tura de Rodrigo anacroniza la historia sino que, más bien, *desmonta* nuestra concepción de la historia, nuestra convicción de que los eventos en el tiempo existen solo asociados por continuidades lógicas (Didi-Huberman, 2011: 172-181).

Las tragedias descritas por Rodrigo no son consecuencia de las tragedias descritas por Las Casas, pues aunque comparten espacio —e incluso, como apunta Rodrigo de manera casi obvia, también descripción—, no hay un hilo histórico robusto del que podamos tirar sólidamente para crear la asociación. Y sin embargo, la asociación existe; de hecho, ya existía, existía como toda conexión anacrónica que existe mucho antes de que la encontremos. “Ni adentro, ni afuera, ni antes ni después: el pasado reaparece porque es un presente oculto” —explica Octavio Paz en “La crítica de la pirámide”—, aunque es solo en ocasiones que la historia se despliega en todo su esplendor “volviéndose visión sobrecogedora”, “transparencia de símbolos” (2010: 289-292): la continuidad entre las discontinuidades históricas se muestra solo a veces, como se muestra aquí, transparente; transparencia que es en su improbabilidad y rareza suerte de experiencia de lo que es vasto y nos supera. Transparencia que es anacronismo, en tanto que muestra las colisiones de espacios y tiempos discontinuos y en tanto que nos señala una vastedad que nos rebasa de manera inexplicable: la vastedad de la his-

toria, y la historia como un gran bloque de acontecimientos asociados en constelación, y no como progresión y cronología. Es esta comprensión de la historia por asociación la que nos muestra que los migrantes que cruzan la frontera en los siglos XX y XXI son los indígenas tiranizados por los encomendados españoles en el siglo XVI. Lo anacrónico del *Libro centroamericano de los muertos* no es reescribir *La brevísima* en el siglo XXI. Lo anacrónico es la reaparición de una serie imágenes sin tiempo cuyos trazos y gestos sirven para describir los eventos de dos siglos distintos; y entretanto, la experiencia anacrónica es el sentimiento de vastedad que suscita el descubrimiento de que quizás la historia tenga más de una forma, y que lo lineal-cronológico no sea acaso la única forma en que la realidad se manifiesta ante nosotros.

Puesto lo anterior en claro, es justo decir que en comparación con el ejemplo de Enrigue, los trazos formales que aproximan a estos textos son en apariencia más visibles, pues finalmente el texto de Rodrigo está hecho de reescrituras del libro de Bartolomé de las Casas. No obstante, si recordamos que la potencia que sostiene la forma del anacronismo no es la de lo repetido sino la de lo similar, en seguida nos daremos cuenta de que la fuerza de lo formal en el texto de Rodrigo no está en la inmediata reescritura (lo visible), sino en el señalamiento de las conexiones lejanas que trae al frente dicha reescritura. Puesto de otro modo: la fuer-

za del palimpsesto que se nos presenta aquí, del anacronismo que se nos presenta aquí, no radica en transcribir un exitoso texto del siglo XVI en el XXI (podríamos transcribir cientos de textos antiguos, recontextualizarlos, mas no obtener los mismos resultados); el hallazgo formal del texto de Rodrigo radica en el evento anacrónico que hace aparecer de un golpe [1] la continuidad temporal entre acontecimientos discontinuos, [2] la simultaneidad de acontecimientos en un mismo espacio (por ejemplo, en el fragmento de arriba, Honduras en el siglo XVI *es* Honduras en el siglo XXI), y [3] la suspensión general del tiempo (*i.e.*, las descripciones del siglo XVI valen para el siglo XXI porque, como diría Walter Benjamin, “en lo que para nosotros aparece como una cadena de acontecimientos, él [‘el ángel de la historia’] ve una catástrofe única, que arroja a sus pies ruina sobre ruina, amontonándolas sin cesar” [2008: 44]).

Y esto lo hace, Rodrigo, a través de las siluetas de un lenguaje que con sus hipérboles, alteraciones y demás formas retóricas (cuidadosamente puestas en página por Bartolomé de las Casas, y cuidadosamente transcritas por Balam Rodrigo) crea una temperatura y un ritmo que nos afecta la percepción de dos momentos temporalmente distantes y, en medida importante, inconexos.⁶ Para finalmente vincularnos, por ese camino, con el dolor original, o mejor aún, con el recuerdo primordial de que la vida es sufrimiento y

que en el fondo de todo origen está el dolor, la muerte, la traición y la injusticia (ora sea el siglo XVI, ora sea el XXI). Dolor original que, si le creemos a Friedrich Nietzsche, no solo es la forma con la que la realidad se nos muestra sino que es la *única* forma posible en que la realidad puede aparecer ante nosotros. Para Nietzsche —desde *El origen*

⁶ Las formas retóricas de fray Bartolomé de las Casas a las que me refiero son aquellas que —deudoras de la escuela mnemotécnica latina— buscan imprimir el horror en la memoria de los interlocutores del discurso. Horror que se imprime, entre otras formas, a través de repeticiones, acumulaciones y sinonimias que tanto crean un ritmo como una experiencia que se vuelve memorable: un gesto que se graba en la mente de los lectores y que a partir de entonces los acecha con insistencia. Un panorama amplio e informado sobre el arte de la memoria se encuentra en el libro *The Art of Memory*, de Frances Yates. Entretanto, algunas de las principales fuentes clásicas para el estudio del método que muy probablemente conoció y estudió fray Bartolomé son: *Rethorica ad Herennium*, atribuido por mucho tiempo a Cicerón; *Institutio Oratoria*, de Quintiliano; *De Prudentia*, de Alberto Magno; *De inventione* y *De Oratore*, de Cicerón; y las *Confesiones*, de San Agustín. *Grosso modo*, en todas estas obras se trata el tema de la producción de imágenes memorables y todas ellas acentúan la importancia de producir imágenes que, potentes, se guarden para siempre en la mente de las personas. Ver también la tesis doctoral de Obed Lira, “Bartolomé de Las Casas and the Passions of Language”, que investiga la *Brevísima* desde la teoría de los afectos.

de la tragedia hasta sus *Fragmentos póstumos*— toda representación de la realidad es una representación del dolor y el sufrimiento: “el dolor del átomo más pequeño es al mismo tiempo el dolor de una voluntad única... todo dolor es uno y el mismo: es a través de la representación como nosotros percibimos en el espacio y en el tiempo el dolor” (2007: 207).⁷ Lo que nos lleva de vuelta a Warburg y a Didi-Huberman (lectores e interlocutores importantes de la obra de Nietzsche) y a la conclusión temporal de nuestras reflexiones: los anacronismos, como las sobrevivencias (los anacronismos son en parte sustancial sobrevivencias), son formas desplazadas e impuras de un dolor original que es siempre uno y el mismo.

De allá pues también que las iteraciones de los trazos que capturan el dolor original impacten al individuo con la misma intensidad y fuerza cada que reaparecen (Didi-Huberman, 2017: 83-103). Lo que finalmente nos entrega una respuesta al porqué al leer las descripciones de Las Casas recontextualizadas en *El libro centroamericano de los muertos* estas vuelven a tener el efecto que tuvieron hace cuatrocientos años, cuando tras ser leídas en voz alta al rey Carlos I de España este no pudo sino, sacudido por la emoción, mandar la promulgación de un acto improbable: la abolición del régimen de encomiendas y la proclamación de las *Leyes Nuevas* (1542), que aun con su imperfecta ejecución son el

antecedente directo de nuestro actual Derecho Indiano. Lo que de algún modo convierte a la *Brevísima* en una de las intervenciones intelectuales más consecuentes realizadas por un texto en la historia de Occidente (Zavala, 1935: 88-100; Saint Lu, 2011: 18-20; André-Vincent, 1980: 104-118).

Cuando los anacronismos se manifiestan, o mejor, se transparentan, no lo hacen sino para mostrarnos la vastedad y a través de su vastedad llamarnos al efecto. Efecto que, en nuestro interior, se manifiesta con la misma forma que se manifiestan las mejores expresiones del arte y la literatura ante nuestro espíritu: zozobra, exaltación, agitación, inquietud, ansia y desvelo.

* * *

El anacronismo es una manifestación formal que, aunque nosotros percibimos dentro de un tiempo cronológico, su esencia se encuentra fuera de toda progresión temporal y concatenación espacial. De allá que sea im-

⁷ En *The Surviving Image*, Georges Didi-Huberman comenta las relaciones entre el dolor original en la obra de Friedrich Nietzsche y el concepto de sobrevivencia en la obra de Aby Warburg. Ver Didi-Huberman (2017: 86-88).

preciso considerar que su reaparición en distintos tiempos y en distintos espacios se deba a una suerte de repetición o regreso de lo que es idéntico, pues lo que no está en el tiempo no es repetición sino insistencia. ¿Insistencia de qué? Insistencia de la marca de dolor y sufrimiento que, como Nietzsche y Warburg apuntan, está en el origen de la cultura y que se nos expresa con sus variadas reminiscencias formales en distintos tiempos y en distintos espacios sin que podamos construir conexiones lógicas que las justifiquen.

Para Warburg, esta imposibilidad de conectar estas ciertas expresiones de lo similar que sobreviven en el tiempo de manera discontinua —las fórmulas emotivas (*Pathosformeln*) y las sobrevivencias (*Nachleben*)— tienen un origen lejano, sedimentado desde hace mucho en el inconsciente y cuyos residuos conservan una esencia que vuelve intacta al presente para impactar nuestras emociones (cf. Didi-Huberman, 2017: 197-230); aunque pensando desde Auerbach, podríamos decir algo mucho más radical: que la potencia del anacronismo no descansa en ninguna esencia sedimentada en el inconsciente porque su expresión es atemporal. En otras palabras, pensando desde lo figural, podríamos decir que el referente de lo anacrónico es ilocalizable no por lejano sino por divino (una interpretación con la que, por cierto, Kandinsky estaría de acuerdo).

Nosotros nos inclinamos a pensar que se trata de esto último: la fuerza del anacronismo es atemporal y su fuente se encuentra en un lugar más lejos que el del inconsciente. Recordándonos por ese camino que la intervención más efectiva y más duradera a la que puede aspirar el escritor y el artista no se encuentra en la tematización de tal o cual preocupación en la obra de arte, sino en la impresión de aquellos trazos y gestos atemporales que impactan las emociones de manera profunda, salando la llaga del dolor original que es “uno y el mismo”: es entonces que el llamado a la acción no se queda en el impulso, en el arrebatado, y se vuelve convicción duradera. O bien, expresado desde Kant y Burke: es cuando la obra de arte alcanza su profundidad anacrónica —que por atemporal es incontrovertiblemente duradera— que la intervención (digamos, política) alcanza su definición mejor, imprimiéndose en los corazones con la misteriosa permanencia de lo vasto y lo divino.

La búsqueda del artista se convierte, por ese camino, en la búsqueda del evento anacrónico, en la búsqueda de la conexión con la vastedad que atraviesa el tiempo y cuyo anclaje va más allá de él. La dificultad, sin embargo, es que no hay una manera clara de alcanzar esta forma, porque su búsqueda no radica en mirar y repetir formas pasadas (a lo que lleva dicho gesto es al pastiche): la única posibilidad parece ser la aventura. O dicho des-

de Kandinsky: “lo artísticamente verdadero sólo se alcanza por la intuición” (1996: 68). Intuición por lo formal que Kandinsky ilustra con la genialidad de la siguiente anécdota:

Leonardo da Vinci inventó un sistema, o escala de cucharitas, con las que medir diferentes colores. Así quería lograr una armonización mecánica. Uno de sus alumnos intentó utilizar este recurso y, desesperado por la falta de éxito, preguntó a un compañero cómo utilizaba el maestro las cucharitas. “El maestro nunca las emplea”, fue la respuesta (1996: 69).

De igual modo, el evento anacrónico, que es la expresión que se manifiesta como forma en el tiempo y que nos conecta con lo vasto, es una aparición cuyo resultado no puede ser alcanzado o calculado por tal o cual procedimiento (*i.e.*, insertando alguna inconsistencia cronológica en un texto contemporáneo o repitiendo algún gesto del pasado en el presente). El único camino parece ser el de la razón artística, el de la intuición que coloca al artista frente a una forma atemporal que este logra aprehender y poner en una expresión que es semejanza y que guarda reminiscencia con todo lo otro que le precede, pero que le precede no por el camino de la influencia, sino por el de la coincidencia artística.

Bibliografía

- Alberto Magno, 1987. *Il Bene: trattato sulla natura del bene, la forza, la prudenza, la giustizia*, traducción de Alessandra Tarabochia. Canavero: Milán Rusconi.
- Anders, Ferdinand, 1970. “Las artes menores”, *Artes de México* 17 (137): 4-45.
- André-Vincent, Philippe-Ignace, 1980. *Bartolomé de Las Casas: prophète du Nouveau Monde*. París: Librairie Jules Tallandier.
- Arenas, Reinaldo, 1997. *El mundo alucinante, una novela de aventuras*. Barcelona: Tusquets.
- Auerbach, Erich, 1998. *Figura*, traducción de Yolanda García. Madrid: Trotta.
- Augustine, 2008. *Confessions*, traducción de Henry Chadwick. Oxford: Oxford University Press.
- Balam Rodrigo, 2018. *El libro centroamericano de los muertos*. México: FCE / ICA / INBA.
- Benedetto, Antonio di, 2013. *Zama*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Benjamin, Walter, 2008. *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*, traducción y notas de Bolívar Echeverría. México: UACM.
- Burke, Edmund, 1764. *A Philosophical Enquiry into the Origin of our ideas of the Sublime and Beautiful*. Londres: R. and J. Dodsley.
- Casas, Bartolomé de las, 2011. *Brevísima Relación de la Destrucción de las Indias*. Madrid: Cátedra.
- Cicero, 1967. *De Oratore I, II*, traducción de E. W. Sutton. Londres-Cambridge: William Heinemann Ltd. / Harvard University Press.
- _____, 1949. *De Inventione, De Optimo Genere Oratorum, Topica*, traducción de H. M. Hubbell. Cambridge-Londres: William Heinemann Ltd. / Harvard University Press.
- _____, 1960. *De Oratore III*, traducción de H. Rackham. Londres-Cambridge: William Heinemann Ltd. / Harvard University Press.
- Didi-Huberman, Georges, 2017. *The Surviving Image; Phantoms of Time and Time of Phantoms: Aby Warburg's History of Art*, traducción de

- Harvey Mendelsohn. Pennsylvania: Pennsylvania State University Press.
- _____, 2011. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, traducción de Oscar Antonio Oviedo Funes. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- _____, 2005. *Confronting Images; Questioning the Ends of a certain History of Art*, traducción de John Goodman. Pennsylvania: Pennsylvania State University Press.
- Enrique, Álvaro, 2013. *Muerte súbita*. Barcelona: Anagrama.
- Estrada de Gerlero, Elena Isabel, 2015. “The Amantecayotl, Transfigured Light”. En Alessandra Russo *et al.* (eds.), *Images Take Flight, Feather Art in Mexico and Europe, 1400-1700*. Munich: Hirmer. 298-309.
- Fabre, Luis Felipe, 2010. *La sodomía en la Nueva España*. Valencia: Pro-Texto.
- Febvre, Lucien, 1962. *Le problème de l'incroyance au XVIe siècle; La religion de Rabelais*. París: Éditions Albin Michel.
- Flores Esquivel, Enrique, 2003. *La imagen desollada, una lectura del Segundo sueño de Bernardo Ortiz de Montellano*. México: FCE / UNAM.
- Garro, Elena, 1964. *La semana de colores*. Veracruz: Universidad Veracruzana.
- Graham-Nixon, Andrew, 2010. *Caravaggio, a life sacred and profane*. Nueva York-Londres: W.W. Norton and Company.
- Heikamp, Detlef, 1972. *Mexico and the Medici*. Florence: Editrice Edam.
- Kandinsky, Vasili, 1996. *De lo espiritual en el arte*, traducción de Genoveva Dieterich. Barcelona: Paidós.
- Kant, Immanuel, 2004. *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*, traducción, introducción y notas de Dulce María Granja Castro. México: FCE / UAM / UNAM.
- Lates, Adrienne von, 2010. “The Commemorative, Polemical, and Satirical Contexts of Still Life with Fruit on a Stone Ledge”. En Aaron H. De Groff (ed.), *Caravaggio: Still life with fruit on a Stone ledge*. Williamsburg, VA: Muscarelle Museum of Art, The College of William and Mary. 115-133.
- Lira, Obed Omar, 2017. “Bartolomé de Las Casas and the Passions of

- Language”, Tesis de doctorado en Lenguas y Literaturas Romances, Cambridge, Ma., Harvard University.
- Mongne, Pascal, 2015. “The Crozier and the Feather: The Crucifixion Triptych in the Musée National de la Renaissance, Écouen”. En Alessandra Russo, *et al.* (eds.), *Images Take Flight, Feather Art in Mexico and Europe, 1400-1700*. Munich: Hirmer. 283-288.
- Nagel, Alexander y Christopher S. Wood, 2010. *Anachronic Renaissance*. Nueva York: Zone Books.
- Novo, Salvador, 1946. *Nueva grandeza mexicana*. México: Hermes.
- Nietzsche, Friedrich, 2010. *Fragmentos póstumos, 1869-1874*, vol. 1, traducción, introducción y notas de Luis E. De Santiago Guervós. Madrid: Tecnos.
- Paz, Octavio, 2010. *El laberinto de la soledad, Posdata, Vuelta a “El laberinto de la soledad”*. México: FCE.
- Pseudo-Cicero, 1954. *Rethorica ad Herennium*, traducción de Harry Caplan. Cambridge-Londres: Harvard University Press.
- Quintilian, 1922. *Institutio Oratoria IV*, traducción de H. E. Butler. Cambridge-London: Harvard University Press / William Heinemann Ltd.
- Rancière, Jacques, 2015. “The Concept of Anachronism and the Historian’s Truth (English translation)”, *InPrint* 3 (1): 21-52.
- Russo, Alessandra, 2014. *The Unstralatable Image, A Mestizo History of the Arts in New Mexico, 1500-1600*, traducción de Susan Emanuel. Austin: University of Texas Press.
- Saer, Juan José, 1983. *El entenado*. Buenos Aires: Folios.
- Saint-Lu, André, 2011. “Introducción”, en Bartolomé de las Casas, *Brevísima Relación de la Destrucción de las Indias*. Madrid: Cátedra.
- Schütze, Sebastian, 2009. *Caravaggio, obra completa*, traducción de José M. García Pelegrín. Bostnia-Herzegovina: Taschen.
- Spinoza, Barusch, 2000. *Ética demostrada según el orden geométrico*, traducción de Atilano Domínguez. Madrid: Trotta.
- Yates, Frances, 1966. *The Art of Memory*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Zavala, Silvio, 1935. *La encomienda indiana*. Madrid.