

LA EXPRESIÓN DEL SUJETO EN DEVENIR A TRAVÉS DEL *NUNC FLUENS*

en la narrativa de Eduardo Antonio Parra
y la pintura narrativa de Remedios Varo

Gabriela Trejo Valencia



ESTUDIOS LITERARIOS
UNIVERSIDAD DE GUANAJUATO

GABRIELA TREJO VALENCIA. Maestra en Literatura Hispanoamericana por la Universidad de Guanajuato, institución en donde se desempeña como profesora dentro del Departamento de Letras Hispánicas. Autora de *Dueñas* (2019) y co-coordinadora del libro *Inés Arredondo y Guadalupe Dueñas: perversión divina y otras aproximaciones desde la sombra* (2018). Ha colaborado en libros colectivos, los más recientes, *De Francia a México. De México a Francia: textos sobre el trayecto entre dos culturas* y *Las palabras y los días. Estudios sobre prensa y literatura mexicana*. Es autora de artículos académicos publicados en revistas especializadas tanto nacionales como extranjeras. Actualmente estudia el Doctorado en Literatura Hispanoamericana en la Universidad de Guanajuato.



Sinergia, Ramón Bernal, 2010, óleo sobre tela en tabla, 70 cm x 60 cm

*La expresión del sujeto en devenir a través del nunc fluens en la narrativa
de Eduardo Antonio Parra y la pintura narrativa de Remedios Varo*

COLECCIÓN ESTUDIOS LITERARIOS

LA EXPRESIÓN DEL SUJETO EN DEVENIR
*a través del nunc fluens en la narrativa de Eduardo
Antonio Parra y la pintura narrativa de Remedios Varo*

Gabriela Trejo Valencia



Campus Guanajuato | División de Ciencias
Sociales y Humanidades

2020

*La expresión del sujeto en devenir a través del nunc fluens en la narrativa
de Eduardo Antonio Parra y la pintura narrativa de Remedios Varo*
Primera edición, 2020

D.R. © De los textos: Mónica Uribe Flores y Gabriela Trejo Valencia

D.R. © De las obras pictóricas: Remedios Varo y Ramón Bernal

D.R. © De la edición:

UNIVERSIDAD DE GUANAJUATO

Campus Guanajuato

División de Ciencias Sociales y Humanidades

Departamento de Letras Hispánicas

Lascuráin de Retana núm 5, zona centro,

C.P. 36000, Guanajuato, Gto., México

Corrección y maquetación: Flor E. Aguilera Navarrete

Imagen de portada: *Sinergia*, de Ramón Bernal, 2010, técnica: óleo / tela en tabla, 70 x 60 cm

Diseño de portada: Martha Graciela Piña Pedraza

ISBN: 978-607-441-714-2



Advertencia: se autoriza cualquier reproducción parcial o total de los textos de la publicación, incluyendo el almacenamiento electrónico, siempre y cuando sea sin fines de lucro o para usos estrictamente académicos, citando siempre la fuente y otorgando los créditos autorales correspondientes.

Hecho en México • *Made in Mexico*

CONTENIDO

| | |
|---|----|
| Prólogo | 9 |
| <i>Mónica Uribe Flores</i> | |
| Introducción | 15 |
| CAPÍTULO 1 | |
| LA CONFIGURACIÓN TEMPORAL DEL <i>NUNC FLUENS</i> | 23 |
| 1.1. La noción de tiempo y narración en literatura y pintura | 26 |
| 1.2. La configuración temporal del <i>nunc fluens</i> en expresiones narrativas literarias y pictóricas | 32 |
| 1.2.1. Las estrategias temáticas de la pintura narrativa que sugieren el llegar a ser en el <i>nunc fluens</i> | 39 |
| 1.3. Narrativas pictórica y literaria: diferencias respecto a la manifestación del sujeto en devenir a través del <i>nunc fluens</i> | 44 |
| CAPÍTULO 2 | |
| EL SUJETO EN DEVENIR DENTRO DE UN <i>NUNC FLUENS</i> | 51 |
| 2.1. Narrativa | 51 |
| 2.1.1. “Los santos inocentes” | 51 |
| 2.1.2. “Traveler Hotel” | 62 |
| 2.2. Pintura narrativa | 71 |
| 2.2.1. <i>Au bonheur des dames</i> | 71 |

| | |
|---|-----|
| CAPÍTULO 3 | |
| EL SUJETO EN DEVENIR CARACTERIZADO POR LA LIMINARIDAD Y EL MIMETISMO | 83 |
| 3.1. Narrativa | 83 |
| 3.1.1. <i>Nostalgia de la sombra</i> | 83 |
| 3.2. Pintura narrativa | 96 |
| 3.2.1. <i>Mimetismo</i> | 96 |
| 3.2.2. <i>Camino árido</i> | 107 |
| Conclusiones | 117 |
| Bibliografía | 125 |

Todas nuestras experiencias acaecen en el tiempo y el espacio. Por mínimas o difusas que en ocasiones parezcan, las coordenadas espacio-temporales hacen posible la noción misma de experiencia. Y por esquivos o inexplicables que nos resulten, los hechos son pensados, vividos e imaginados bajo el doble signo del espacio y el tiempo. Es precisamente el tiempo lo que sostiene el aliento interpretativo de Gabriela Trejo Valencia, a lo largo del libro *La expresión del sujeto en devenir a través del nunc fluens en la narrativa de Eduardo Antonio Parra y la pintura narrativa de Remedios Varo*. Este trabajo describe y analiza en paralelo obras de dos artistas disímbolos en muchos aspectos pero, de acuerdo con Trejo, confluyentes en el tratamiento del tiempo.

La temporalidad propia de toda narración es flexible y tal vez hasta podamos hablar de temporalidades únicas en cada hecho narrativo, como si de un organismo irrepetible se tratara. No obstante, como en los organismos, la peculiaridad de cada caso está emparentada con las de otros, de tal suerte que cabe identificar modos de temporalidad donde las particularidades se agrupan sin perderse. Es así que las narrativas literaria y pictórica de Parra y Varo, respectivamente, son aquí concebidas bajo un mismo sentido de temporalidad. Parra exhibe en sus relatos lo terrible, la condición de desgracia de sus personajes. Por su parte, Varo crea imágenes e historias fuera de lo natural, a las que Trejo llama *prodigiosas*. Expresándose cada uno dentro de las posibilidades narrativas de su arte y con los recursos de sus respectivos estilos, ambos muestran agentes que actúan y padecen. La autora del presente libro hilvana estos mundos artísticos con el hilo de un tiempo que se mantiene como un ahora que no acaba de transcurrir. Bajo esta particular

concepción del tiempo, a la que identifica como *nunc fluens*, Gabriela Trejo encuentra un mismo modo temporal como rasgo de algunos de los relatos del escritor mexicano Eduardo Antonio Parra (n. 1965), así como de pinturas de la artista catalana Remedios Varo (1908-1963).

El *nunc fluens* es propuesto como una configuración de tiempo que consiste en la suspensión del presente, de tal manera que logra reunir “dos elementos irreconciliables en el tiempo ordinario y lineal: un presente que se mantiene y un devenir que no acaba”. La interpretación de Trejo propone que en los casos estudiados hay un sujeto en perpetuo devenir que se transforma sin llegar a ser aquello en lo que se está transformando, debido a que el devenir se da en el presente no estático pero sí incapaz de dejar de ser presente. Se trata de un ahora que, estando a una distancia mínima del siguiente instante, no logra alcanzarlo.

Ya es tradición que el tiempo se conciba como lineal, circular o espiral. Tiempo sin regreso, tiempo de retorno sin fin, tiempo que se acerca a un punto conocido y, sin embargo, evoluciona hacia algo diferente. Pero también se ha concebido el tiempo que no transcurre o, mejor dicho, la ausencia de tiempo, el *nunc stans* que, como escribe Boecio, crea la eternidad. Ahora bien, ¿es posible que, en el mundo humano, el tiempo se viva como presente y aun así se perciba que algo sucede? O, de manera más radical, ¿sería posible experimentar algo en un tiempo inmóvil? Fuera de la imaginación, el tiempo que no transcurre no existe siquiera como algo que pueda percibirse o vivirse. No obstante, el mundo de la ficción es otro tema. En él, los modos de temporalidad se multiplican y el tiempo no lineal, ni circular, ni espiral se hace posible. El presente que se mantiene y el devenir que no acaba se reúnen en la obra de arte. Pero, ¿en qué consiste este devenir en el proceso de transformación de los personajes? Como se verá en el tratamiento que hace la autora, el sujeto que deviene en un presente continuo es liminar y mimético.

En la experiencia cotidiana, solemos ser imprecisos al juzgar el paso del tiempo. Sin embargo, hay múltiples indicios externos e internos que nos orientan: la incomodidad de la silla, la iluminación natural, el

hambre o el frío. La misma medida marcada por el reloj día a día puede sentirse breve como un suspiro o larga como la cuaresma; pero incluso ante la perplejidad de que un día pueda parecer un instante, o bien, un mes y medio, la más vaga percepción del tiempo vivido encuentra un asidero en la sucesión de los hechos, cuyas duraciones reconocemos e hilamos conforme al pasado y el futuro. En contraste, los sujetos que devienen ficcionalmente bajo la configuración del *nunc fluens* parecen atravesados por una perpetuidad sin futuro. Este presente que dura para siempre se distingue del tiempo circular porque no hay en él repetición. Los personajes se transforman perpetuamente como si su actuar consistiera esencialmente en cambiar y su padecer en estar inmerso en la configuración temporal del *nunc fluens*.

Contraria a la separación tradicional entre artes del tiempo y artes del espacio, la postura sostenida en el libro se centra en la narratividad y, con ello, acentúa el carácter temporal de lo representado pictóricamente. No se trata de que la pintura tenga que pertenecer al género conocido como *pintura histórica* para poder narrar. En el caso de la obra de Remedios Varo, no se cuenta una historia conocida, como sucede con las imágenes de referencia bíblica, mitológica, literaria o incluso histórica. Varo construye su propia narrativa, muy impregnada de un pensamiento alquímico y místico donde todo está relacionado. En algún punto, el lector tal vez se pregunte si no es toda pintura narrativa necesariamente un caso de presente suspendido que, al representar una acción, sugiere un tiempo futuro. A tal pregunta la respuesta será negativa. Trejo advierte que el *nunc fluens* “se presenta sólo en aquellas pinturas donde las estrategias temáticas en conjunto refieren una transición en proceso de llevarse a cabo, como tal, no permiten una terminación posible y eso significa que el cuadro no representa el fin del proceso (en el futuro)”. La sugerencia de un presente continuo ha de encontrarse, entonces, en los asuntos que se despliegan en el cuadro, así como en su manera de relacionarse entre ellos.

El sujeto que deviene, no sólo en las pinturas sino en los relatos abordados, se sitúa en un tiempo liminar. Basándose en el concepto antropo-

lógico de *liminaridad* como periodo transitorio en los ritos de paso, según Victor Turner, Trejo flexibiliza la noción y propone la pérdida del carácter pasajero. Con ello se torna imposible que la transformación sea una etapa que se resolverá en el futuro. Los personajes de Parra en “Traveler Hotel”, por ejemplo, envejecen prematuramente y no terminan de envejecer ni llegan a morir. Hacerse viejos es un proceso de mimetización con el entorno. El entramado de detalles, objetos, sucesos, sugieren que ese proceso jamás acabará. En este cuento, lo mismo que en las demás obras estudiadas, queda la sensación de que no sabemos qué será de los personajes, aun cuando identificamos el proceso de transformación que se lleva a cabo; esto se deriva de la promesa o amenaza de perpetuidad en que se encuentran los sujetos deviniendo.

La configuración temporal presentada como eje de análisis y reflexión se manifiesta principalmente como mutación mimética. Los personajes principales o, en la pintura de Varo también otros o incluso los objetos, se encuentran en proceso de mimetizarse o de ser asimilados por el entorno, pues no parece que siempre sean ellos los que buscan asemejarse a lo que les rodea. En cualquier caso, advierte Trejo, el hecho de que el devenir de los sujetos representados sea continuo favorece que lo fundamental de la narración sea “el llegar a ser” de los personajes o, dicho de otro modo, que su “ir siendo” propicie que el proceso, y no la culminación, sea el centro de la historia. Pensemos ahora, ¿cómo viviríamos procesos que no acaban jamás? En el mundo terrible de Parra, la pregunta tiene un tono amenazante; en el mundo prodigioso de Varo, parece más bien promisoria. En el universo imaginario que se mueve gracias a la ficción artística, la idea de un presente continuo y sin fin provoca un vértigo cercano al de la idea de inmortalidad. Derivado del pasado y apuntando hacia el futuro, solemos vivir el presente como un tránsito hacia lo que vendrá. Sin embargo, el *nunc fluens*, creado poéticamente como presente que no cesa pero que admite el cambio, parece agudizar las palabras de Ángel González: “Te llaman porvenir/porque no vienes nunca”.

El presente libro es fruto de un trabajo dedicado, reflexivo y apasionado que refleja el respeto y amor de su autora por la literatura y el arte. Cabe mencionar que su conocimiento de la obra de Eduardo Antonio Parra viene de tiempo atrás y que se vio reforzado por diversos encuentros, uno de los cuales derivó en la entrevista que, como parte de su investigación, hizo Gabriela Trejo al escritor.

Mónica Uribe Flores

INTRODUCCIÓN

Desde la época de Aristóteles ha sido una constante inquirir en la representación temporal de expresiones narrativas. Innumerables trabajos han tenido como eje este aspecto, y el presente texto pretende continuar con esta línea de especialización. Aquí desarrollaremos una manera de pensar o concebir el tiempo en ciertas narraciones artísticas (relatos y pinturas). Se trata de un presente suspendido que habiendo tenido principio no tendrá fin. Lo conoceremos como *nunc fluens*, configuración temporal¹ que en el mundo ficcional de la narrativa suspende el tiempo en el ahora. Eso hace al *nunc fluens* algo empíricamente imposible, pero viable en la ficción. Este presente incesante expuesto en algunas narraciones propicia el devenir interminable de los sujetos representados en ellas, de ahí que el *nunc fluens* tenga una notable riqueza poético-estética, pues reúne dos elementos irreconciliables en el tiempo ordinario y lineal: un presente que se mantiene y un devenir que no acaba.

Nuestro planteamiento es ambicioso, mas no por eso irrealizable, ante todo porque a lo largo del texto cimentaremos la propuesta de que el *nunc fluens* es una manera de pensar el tiempo en expresiones narrativas y, como tal, abre una posibilidad de interpretación estética. Este modo de pensar el tiempo implica toda una concepción de sentido en donde el *nunc fluens* funciona como un artificio narrativo que propicia una determinada forma

¹ Llamamos al *nunc fluens* configuración temporal porque se trata de una representación ficcional del tiempo que tiene una determinada característica (se centra en el presente) y propiedades anejas (el presente es interminable) que lo distinguen del tiempo cronológico y de otras configuraciones temporales, como revelaremos con posteridad.

de ser sujeto² en devenir. Al participar de un presente continuo, el sujeto representado ejemplifica un periodo intersticial o liminar. Dentro de este intersticio presente que separa lo que el sujeto fue (en el pasado) y lo que será (en el futuro), es factible que como parte de su camino de transformación mute gradualmente —no vemos la conclusión de su cambio porque al ser un presente continuo, el *nunc fluens* sugiere un final inalcanzable— conforme a las circunstancias de su medio. De hecho, esta mimetización parcial con los seres u objetos del entorno es un ejemplo de la posibilidad transformacional del sujeto en devenir.

Que el *nunc fluens* se deleve en ciertas obras narrativas permite plantear una categoría de interpretación estética. Y aunque esta posibilidad es parte de una amplia baraja de interpretaciones, esta propuesta elucida una forma de ser sujeto ficcional —y fantástico— con condiciones específicas (devenir perpetuo en un presente continuo, liminaridad, mimetismo); es decir, proponemos una novedosa estrategia interpretativa que pone en centralidad al sujeto en devenir en el *nunc fluens*, y a la liminaridad y mimetismo del sujeto como condiciones fundacionales que nos permiten aprehender y explicitar nuestra interpretación.

El eje de este texto es el tiempo, específicamente el *nunc fluens*. Como esta configuración temporal no es experimentable, pero sí es imaginable, se convierte en una propuesta poética de un tiempo ficcional que privilegia el presente. De haber abordado el *nunc fluens* sólo en el ámbito literario no mostraríamos las potencialidades de la propuesta, pero al analizar la obra de dos autores que hacen artes distintos queda en claro los diversos tratamientos visuales y verbales del sujeto en devenir en el presente continuo.

² Trabajamos con el concepto más amplio de *sujeto* porque éste permitirá hablar de los protagonistas de las narraciones como “principio determinante del mundo del conocimiento o de la acción [que] se opone a ser simple objeto o parte pasiva” (Abbagnano, 1986: 1103). De haber llamado al protagonista como figura en pinturas narrativas y como personaje en relatos, podría no haber quedado claro el papel central del sujeto en devenir, dado que tanto figura como personaje no siempre son protagónicos.

Partiendo de esta línea de investigación de la literatura ante otros discursos (la cual da cuenta de las distintas relaciones que tienen las letras con otras disciplinas, áreas de conocimiento y, en este caso, artes), examinaremos tres relatos del escritor mexicano Eduardo Antonio Parra (1965) y tres pinturas narrativas de la artista española Remedios Varo (1908-1963).³ Al proponer que en sus producciones se presenta un *nunc fluens* que propicia el devenir en el sujeto representado, ahondaremos en aspectos inéditos. Y aunque existen análisis acerca de la trasmutación de los protagonistas en sus producciones,⁴ no hay referencias que hayan elucidado el sujeto en procepción en el *nunc fluens*. Es entonces que esta propuesta deja ver una específica manera en que las obras de Parra y Varo manifiestan una importante fisura con la concepción realista del mundo.

Con este estudio aspiramos a ofrecer una renovada posibilidad de interpretación que remedie estos vacíos en las líneas de investigación, pues examinar concretamente al sujeto en devenir en el *nunc fluens* que permitirá revelar la fantasía de las obras de Varo y la marcada ficcionalización del escritor guanajuatense, pero desde una perspectiva original que se centra en una transición interminable en un tiempo fuera de lo normal. De este modo, referiremos cómo Parra y Varo permiten vislumbrar una concepción en la que no niegan la realidad, pero la resquebrajan considerando el tiempo y la configuración de personajes.

³ No son éstas las únicas manifestaciones narrativas donde vemos reflejado el *nunc fluens*, casos como el del cine o la fotografía también podrían revelarlo, pero no trabajamos con ellas porque no pretendemos rebasar los lineamientos en cuanto a la extensión y los alcances de la investigación.

⁴ Artículos como el de Aldona Bialowas, “The Thrill of the Kill: Pushing the Boundaries of Experience in the Prose of Eduardo Antonio Parra”, y la tesis de licenciatura de quien aquí escribe, *El “no lugar” como un concepto estético, el escaparate de la ambivalencia en la narrativa y la fotografía contemporánea*, son estudios que refieren la condición procesual de los personajes parrianos. En cuanto a Varo, los trabajos de Janet Kaplan, Lourdes Andrade, Juliana González y Beatriz Varo salvaguardan la idea de la transformación y el viaje de los sujetos representados pictóricamente.

Ésa es nuestra justificación, proponer una manera de pensar el tiempo en el arte que posibilite una categoría de interpretación estética de las obras narrativas donde se explicita el *nunc fluens*.⁵ Trabajar esta forma de pensar el tiempo, esta idea del devenir interminable del sujeto en un presente continuo, permite apuntar hacia una reflexión mayor que atañe a la manera de concebir al ser humano en el mundo, pues si algunas obras de arte apuntan a cuestionar el principio de organización (crono)lógica del tiempo al representar al sujeto en un *nunc fluens* es porque simbolizan hiperbólicamente que el ser humano no siempre experimenta el tiempo con objetividad, y no se alinea a los principios más racionales que intentan explicar el proceso histórico como una línea unidireccional y tajada. El individuo en la vida real puede captar un periodo, por ejemplo, una hora, como un lapso más o menos corto según su subjetividad, e incluso puede tener la sensación momentánea de que el tiempo se suspende. No obstante, tal sensación se desvanece rápido al reparar en que el reloj avanza, pues en el mundo real no es posible para un ahora seguir siendo siempre el mismo.

Con ello dejamos en claro que el hombre en el mundo no vive el presente continuo porque, como dijo Boecio, “No ha alcanzado todavía el día de mañana, cuando ya ha perdido el día de ayer. En la vida actual no se vive más que el presente fugaz y transitorio” (1999: 183). Entonces, la configuración temporal del *nunc fluens* no tiene posibilidad real y más bien se trata de una abstracción de la noción de vivir el presente donde las cualidades de esta idea (la sensación imaginaria de que el ahora se extiende) se consideran en su pura esencia. Por eso sólo se concretiza en discursos ficcionales que pueden

⁵ El tópico del protagonismo del presente tiene una larga historia. Parecía advertirlo ya San Agustín desde el siglo IV, cuando sin nombrar abiertamente al *nunc fluens* sugirió la centralidad del ahora: “No es propio decir, hay tres tiempos, pasado, presente y futuro. Pero tal vez se diría propiamente: Hay tres tiempos, el presente de las cosas, el presente de las presentes y el presente de las futuras” (2006: 334). Sin embargo, nos distanciamos de esta y otras posturas porque lo trascendental aquí es ver el rol principal del presente desde una configuración temporal (*nunc fluens*) que ha sido poco investigada en relación con su presencia en expresiones narrativas.

ponderar esa forma de vivir el tiempo y maximizar ese quebranto a lo real, porque los sujetos representados al experimentar un ahora eterno no dejan de devenir y viven un periodo liminar interminable donde al irse transformando pueden comenzar una mimetización fantástica inconclusa.

El *nunc fluens* nace en el seno de la filosofía como una contraparte de la concepción Historicista⁶ y objetiva, la cual establece ciertos códigos de realidad (el individuo nace, vive y muere; el hombre experimenta el tiempo como el fluir pasado-presente-futuro, el devenir concluye, etcétera) que la mayoría compartimos. Como tal, entendemos que el *nunc fluens* es la alegoría de un mundo improbable y una realidad imposible que entiende el tiempo como un sucederse fuera de lo ordinario donde el hombre participa de un fantástico proceso.

Siguiendo con la puntualización de nuestro planteamiento, señalamos que el objetivo general consiste en postular una categoría de interpretación estética en ciertas obras literarias y pictóricas. Para consolidarlo habremos de cumplir con ciertos objetivos particulares: precisar en qué sentido la pintura narrativa es una expresión temporal; elucidar cómo las narrativas verbales (relatos de Parra) y no verbales (pinturas de Varo) al representar el tiempo despliegan una configuración temporal que mantiene en condición de llegar a ser a los sujetos representados;⁷ y determinar que dicho sujeto es un constructo narrativo caracterizado por la liminaridad y el mimetismo. Consolidaremos el primer objetivo particular a lo largo del primer capítulo y los otros dos en el segundo y tercero, respectivamente.

⁶ El Historicismo entiende el tiempo como una sucesión lineal e invariable, como una “magnitud física que permite ordenar la secuencia de los sucesos, estableciendo un pasado, un presente y un futuro” (según el *Diccionario de la Real Academia Española*). Al enunciar Historia y sus derivados con mayúsculas, referiremos esta forma cronológica de entender el tiempo.

⁷ Para tratar este devenir ilimitado, nos atenemos a un enfoque filosófico que apela por la incesante condición del llegar a ser; y no tratamos con posturas sociológicas o Históricas donde el hombre completa procesos de vida (ir de niño a adulto) y en algún momento alcanza el estado final (la muerte). Apuntamos también que estaremos utilizando la perífrasis “llegar a ser” como un sinónimo de la palabra *devenir*, pues ésta permite dar a entender justamente un proceso inacabado.

El capítulo uno comenzará puntualizando la relación entre tiempo y narración verbal y no verbal. Esto nos ayudará a desplegar con mayor precisión la configuración temporal aludida. En la segunda parte de este capítulo puntualizaremos que al manipular el tiempo las expresiones narrativas llegan a exhibir configuraciones temporales extraordinarias. Para ello seguiremos una línea de investigación que pondere el hecho de que en la narrativa la representación temporal no siempre es lineal (a la manera de pasado-presente-futuro). Lo anterior nos permitirá desarrollar la propuesta de que en algunas narraciones verbales y visuales hay un presente (*nunc fluens*) que fluye interminablemente.

Ahora bien, para elucidar en qué sentido cabe hablar de sucesión temporal y narración en pintura, ahondaremos en la forma y caracterización de la pintura narrativa. Luego habremos de plantear una definición personal de pintura narrativa en relación con nuestro planteamiento; asimismo, detallaremos las estrategias pictóricas que sugieren narratividad. Y aunque éste no es el lugar para especificarla, provisionalmente definiremos a la pintura narrativa como la expresión visual que gracias a la composición sugiere una sucesión temporal y una consecutividad de eventos relacionados entre sí,⁸ los cuales son experimentados por al menos un sujeto (protagonista).

Será en el capítulo dos donde veremos cómo se revela la configuración temporal del *nunc fluens* en los relatos de Parra y los cuadros de Varo. En un intento de afianzar y explicitar orgánicamente la propuesta, iniciaremos su puntualización en “Los santos inocentes” (2006) y “Traveler Hotel” (1999), de Parra, pues la naturaleza lineal y sucesiva de la prosa da la pauta para entender la narración de un devenir en un presente continuo. Luego abordaremos *Au bonheur des dames* (1956), de Varo, la cual permitirá develar que la propuesta puede verse a través de distintas estrategias en la

⁸ Planteamos que un arte espacial como la pintura, aunque no devenga en el tiempo, lo representa; es decir, se elucidará que la sugerencia de una sucesión temporal (que no la mera representación del tiempo) aunada a la presencia de un protagonista son condiciones suficientes para considerar que la pintura narrativa refiere una historia.

pintura narrativa. Semejante afirmación nos da pie a indicar que la hipótesis que enmarca este trabajo es que parte de la narrativa de Parra y la pintura narrativa de Varo constituyen paradigmas de la expresión artística del sujeto en devenir a través del *nunc fluens* y, por tanto, pueden verse entendidos mediante la categoría de interpretación estética aquí formulada. Así se revelará en los capítulos dos y tres, donde trabajaremos con nuestro *corpus*. No obstante, el mayor interés del capítulo tres será ilustrar que el sujeto se caracteriza por la liminaridad y el mimetismo.⁹

A la luz de ello debemos explicar que, al contrario de la liminaridad, el mimetismo no siempre es condición necesaria¹⁰ en el llegar a ser del sujeto en el *nunc fluens*. El mimetismo es una recurrente posibilidad de manifestación del proceso de devenir en el ahora porque mimetizarse significa sufrir un cambio gradual que se percibe sólo mientras está *en trámite*. No es que el mimetismo se extienda interminablemente y el organismo que intenta parecerse a otro (o al entorno) nunca lo logre del todo, más bien el mimetismo tiene dos etapas: el proceso de cambio y el resultado (la completa trasmutación); mientras en el primero captamos el paso transformativo, en el segundo vemos sólo la adaptación del organismo y no nos percatamos de la transición previa. Y es que el mimetismo busca engañar a los sentidos, de ahí el proceso de cambio como algo desapercibido. En otras palabras, para notar la mimetización —que no

⁹ Ambos términos se definirán en el capítulo final. Sólo adelantamos que la *liminaridad* es una condición transitiva o fase intermedia. En tanto que entendemos el *mimetismo* como la adopción de una apariencia ajena, es decir, como un proceso transformativo que tiene su origen en el medio natural (con insectos, animales), pero que suele ser reflejado y sublimado en el arte.

¹⁰ Mientras en expresiones narrativas pictóricas es condicional porque la mimetización es una clara manera de percibir que el sujeto está en pleno proceso de cambio —y por eso no lo veamos del todo transformado—, en los relatos el mimetismo no es crucial; como sus recursos narrativos son más amplios y concluyentes, es natural pensar en una situación procesual, y es que en estas expresiones “mediante el desarrollo de una sucesión de acciones interrelacionadas lógica y temporalmente, la situación en que inicialmente aparecen los protagonistas se transforma” (Beristáin, 2004: 126), por ende, el devenir en el *nunc fluens* puede entenderse de más formas. No llevaremos más allá este punto ahora porque lo iremos viendo en el desarrollo del texto.

el resultado de la misma, es decir, un cambio de apariencia— debe captarse su desarrollo en el presente y no su conclusión en el futuro.

El mimetismo es un paradigma del llegar a ser, por eso funciona como característica del sujeto transitivo de nuestra propuesta, ya que éste experimenta el proceso transformativo pero potenciado debido a que en su representación artística el devenir se extiende en un presente sin fin. De tal modo, para captar el devenir sempiterno del sujeto en el *nunc fluens* en las seis obras donde lo advertimos, es determinante reconocer el proceso mimético.

Así pues, durante el capítulo final preservaremos la congruencia metodológica y procederemos como en el capítulo dos: primero veremos *Nostalgia de la sombra* (2002), y después focalizaremos *Mimetismo* (1960) y *Camino árido* (1962), pinturas que nos permitirán explicitar los dos caracteres de los sujetos devinientes.

Sin embargo, por cuestiones de espacio y tiempo trabajaremos con un número limitado de obras, revelaremos que el devenir en el *nunc fluens* es un recurso atribuible a parte de la narrativa de Parra y Varo. La elección de las obras responde a que son paradigmas para manifestar lo aquí propuesto. Revisaremos sólo tres pinturas y tres relatos, pero estableceremos una relación dialógica y no disyuntiva entre ellos.

Finalmente, en las conclusiones explicitaremos que Parra y Varo expresan de forma particular al sujeto en devenir en el *nunc fluens*. Esto es lógico si tenemos en cuenta que uno y otro creador se valen de manifestaciones narrativas disímiles: uno emplea un lenguaje sucesivo donde expone un universo ficcional ominoso (desgraciado y terrible), donde los personajes son por demás aciagos, y la otra hace uso de un lenguaje visual simultáneo en el que trabaja con personajes que poseen condiciones sobrenaturales, de ahí que los llamemos *prodigiosos*. En este sentido, el recorrido de la investigación será congruente pues pondremos de manifiesto que “No se propone la identidad entre las artes, idea de antemano absurda, sino la equivalencia, la analogía” (Monegal, 1998: 22). Claro que para trabajar con una configuración temporal como la del *nunc fluens* en artes disímiles elucidaremos en qué sentido y bajo cuáles particularidades pintura y relato trabajan con el tiempo.

Capítulo 1

LA CONFIGURACIÓN TEMPORAL DEL *NUNC FLUENS*

Antes de entrar de lleno a esta configuración temporal es necesario elucidar la relación entre el tiempo y dichas expresiones narrativas literarias y pictóricas.

Para hablar de tiempo en pintura, primero debemos cuestionar los cotos heredados que señalan que la pintura se expresa espacial y no temporalmente. Esta supuesta incompatibilidad se asienta en la escisión entre artes del tiempo¹¹ (música, literatura) y del espacio (pintura, escultura). Tal clasificación es muy importante en la historia del arte, pues ha permitido puntualizar las características y alcances de algunas de las expresiones artísticas; de hecho, gracias a esta separación persiste la noción de que la literatura tiene poca relación con un arte espacial como la pintura, en la cual existe la “inability to include temporally or logically distinct moments” (Steiner, 1988: 8), aunque eso es discutible.

¹¹ Las categorizaciones de artes espaciales, temporales, visuales, auditivas, verbales, etcétera, son tan vastas que evocarían el programa de una disciplina y no los alcances específicos del texto. Aquí nos centramos en la distinción tiempo-espacio y en puntualizar las narraciones literarias y pictóricas que nos atañen. De ahí que no sean objetivos la ópera, el cine o el ballet —que “no son ni música pura, ni mera literatura, ni simple movimiento, ni imagen fotográfica a secas” (Guillén, 2005: 130)— ni artes visuales tridimensionales como la arquitectura, pues éstas responden al acto creativo de movimiento, forma, sonido y dimensión, y no esencialmente al de tiempo y espacio. Para más referencias consúltense *Estética* (1988) de David Estrada Herrero y *La correspondencia de las artes* (1965) de Étienne Souriau, textos que revisan exhaustivamente los criterios para sentar tales categorizaciones.

La oposición tiempo-espacio debe parte de su trascendencia al libro del poeta y teórico literario Gottholt Ephraim Lessing, *Laocoonte. Sobre los límites de la pintura y la poesía*¹² (1766), el cual influyó en las ideas sobre la relación entre literatura y pintura. Lessing afianzó una argumentación preceptiva casi infranqueable al apuntar lo siguiente:

La pintura emplea para sus imitaciones medios o signos del todo diferentes de los de la poesía, puesto que los suyos son figuras y colores cuyo dominio es el espacio, y los de la poesía sonidos articulados cuyo dominio es el tiempo [...] resulta de ello que los signos yuxtapuestos en el espacio no pueden expresar sino objetos también yuxtapuestos u objetos de partes yuxtapuestas, mientras que los signos que se suceden en el tiempo no pueden expresar sino objetos sucesivos u objetos de partes sucesivas (1993: 95).

La fortaleza de tal distinción no radica sólo en las propiedades estilísticas¹³ y formales del arte —la literatura se vale de palabras sucesivas para describir acciones continuas, en tanto la pintura “capta un instante en el tiempo, un instante de la acción, pero no la sucesión del acontecer” (Bozal, 1997: 95)—, también estriba en su proceso de percepción: el arte espacial presenta sus partes de forma simultánea y éstas se captan en una percepción inmediata, mientras en el arte temporal unificamos las partes sucesivas mediante una percepción continuada. Pese a no desligarse por completo de su distinción arte/espacio, Lessing admitió que expresar acciones no era

¹² Al orientarse a la poesía como arte temporal, Lessing no tocó la narrativa, pero también ésta “cuenta un acontecimiento y lo hace sucesivamente con palabras [hay en ella] un antes y un después” (Bozal, 1997: 96), develando así su condición temporal. Para los fines de este trabajo, con *arte temporal* referimos sólo expresiones literarias, específicamente narrativas como el relato.

¹³ Lessing retomó lo dicho por Da Vinci: el arte temporal describe el cuerpo “miembro por miembro y en tiempos distintos, en tanto el pintor te lo hace ver completo en un mismo instante” (1993: 70).

privativo del arte temporal y sugirió la posibilidad de representar acciones¹⁴ vehiculadas con cuerpos en el arte espacial:

Los cuerpos no existen sólo en el espacio, sino en el tiempo. Todos tienen una duración y pueden, a cada instante de ella, mostrarse bajo nuevas apariencias y relaciones. Cada una de estas apariencias y relaciones momentáneas, es efecto de una apariencia y relación anterior, y puede ser causa, a su vez, de subsiguientes apariencias y relaciones, debiendo ser considerado, por lo tanto, como centro de acción. Por ende, la pintura puede imitar también acciones pero por vía indirecta, sugiriéndolas por intermedio de los cuerpos (Lessing, 1993: 96).¹⁵

Como la pintura estaba obligada a representar lo coexistente, Lessing enunció que podía captar un instante y el pintor debía “escoger el más fecundo, el que mejor dé a comprender el instante que precede y el que sigue” (1993: 96), aunque esto no significó que considerara la pintura como una expresión temporal con intención narrativa; sin embargo, la historia del arte respalda que la relación entre artes temporales y espaciales es más estrecha de lo considerado por la tradición.¹⁶ Es más, sobre todo luego de que los movimientos vanguardistas del siglo XX expresaran una intensa reacción en contra de la tradición y cuestionaran los preceptos heredados, contem-

¹⁴ Ello a la luz del *Laocoonte*, conjunto escultórico que imprime un sentido de acción en proceso gracias a la expresión corporal de sus figuras, las cuales parecen manifestarse en “movimiento” y contando algo, siguiendo la línea de las esculturas de Policeto de Argos (Véase: Boardman, 1999).

¹⁵ Conforme a estos antecedentes, especialistas contemporáneos en el arte, como J. W. T. Mitchell apoyan la idea y afirman: “the representation of bodies is easy or convenient for painting. The representation of actions is not impossible, just more difficult or inconvenient” (1984: 103).

¹⁶ El primer tratado moderno de la teoría de la pintura, creado en 1436 por Leon Battista Alberti, advierte: “El trabajo más importante del pintor es la *istoria*” (1998: 88). Este tipo de vínculos literario-pictóricos “constituyen un tema constante en los tratados de arte, especialmente durante el Renacimiento” (Galí, 1999: 19), y en los siglos XVII y XVIII recobraron fuerza, incluso considerándose menores, géneros carentes de alguna relación literalizable (como el retrato).

plamos “la irrupción cada vez más intensa de un componente temporal en la cohesión espacial, en las formas artísticas que parecían específicamente estáticas” (Dorfles, 1984: 63). Por ende, es viable analizar que análogamente al arte temporal, la pintura sugiere tiempo e incluso narración.

1.1. LA NOCIÓN DE TIEMPO Y NARRACIÓN EN LITERATURA Y PINTURA

Paul Ricoeur señala que “el mundo desplegado por toda obra narrativa es siempre un mundo temporal” (1998a: 39), Bremond afirma que toda narración “integra una sucesión de acontecimientos de interés humano” (2004: 102) en una historia que se desarrolla a través del tiempo. Una condición vital en la narración es la representación del tiempo, éste permite establecer organizadamente la serie de situaciones llevadas a cabo por un(os) protagonista(s).

Para que la temporalidad se despliegue como narratividad necesariamente deberá referir a algún protagonista; por eso se enuncia: “a narrative may have very little or even no overt description; but a narrative without an agent performing actions is imposible” (Chatman cit. en Steiner, 1988: 18). Este importante punto irá desenvolviéndose a lo largo de los capítulos siguientes, cuando tratemos a detalle las pinturas narrativas y los relatos elegidos, los cuales no serán simplemente equiparados pese a que son análogos en su condición narrativa al permitir revelar temporalidad.

Así pues, es preciso advertir que si bien un cuadro no es un relato que “designa la sucesión de acontecimientos reales o ficticios, que son objeto de dichos discursos y sus diversas relaciones de concatenación, oposición, repetición, etc.” (Genette, 1989: 81), la narratividad no es privativa del conjunto de estudios y propuestas teóricas acerca de los relatos (narratología). En efecto, “one of the most important observations to come out of narratology is that narrative itself is a deep structure quite independent of its medium” (Chatman, 1980: 121). De tal forma, hay narraciones cinematográficas, musicales o teatrales en las cuales hay sucesión de hechos que implican fluencia temporal, pues “narran o representan una historia ya sea mediante la inter-

vención de un narrador, ya sea mediante la representación” (Beristáin, 2004: 424). La pintura narrativa es una de esas narraciones no verbales que “también representa un tiempo: más exactamente lo representa y no lo contiene” (Aumont cit. en Luna, 2005: 703).

Como los objetivos literarios y pictóricos pueden llegar a acercarse entre sí, el cuadro no sólo captura el espacio, también aspira a capturar el tiempo, que supuestamente le rehúye (Monegal, 1998: 49). Sobre ese punto, planteamientos como los de W. J. T. Mitchell y Wendy Steiner develan una progresión lógica de la temporalidad y, por tanto, un *fluir* narrativo con base en la distribución y el orden de los hechos representados pictóricamente; pero no adelantemos vísperas, no todo cuadro logra la condición narrativa, porque:

Temporal inferences, and the clues which suggest them, are not the primary business of painting, which is to present forms in sensuous instantaneous immediacy, and not to aspire to the status of discourse or narrative. The very fact that temporality must be inferred in a painting suggests that it cannot be directly represented by the medium in the way that spatial objects can be (Mitchell, 1984: 101).

En modo alguno pretendemos falsear tal dicho, la gran ambición de la pintura no se relaciona con la narración, el cuadro tiene intereses e intenciones estéticas paralelas a las del arte temporal, por eso aunque muchas pinturas simbolizan tiempo no tienen una intención narrativa¹⁷: “Although many things take time, at least some of their representations do not necessarily constitute a narrative” (Prince cit. en Ferrero, 2011: 85); por ejemplo, las *vanitas* al representar cráneos humanos aluden al paso del tiempo, mas no por ello exponen narratividad sino un hecho (el fin de la vida) del que no se infiere una historia. En cambio, a partir de la disposición de los elementos visuales que “crean un

¹⁷ Aunque toda narratividad pictórica involucra temporalidad, no toda temporalidad pictórica implica, de suyo, narración, pues es común la presencia de una temporalidad meramente simbólica cimentada exclusivamente “en el sentido iconológico de la representación de relojes, péndulos, meridianos” (Dorfles, 1984: 63).

todo autónomo, equilibrado y estructurado que refleja el significado del enunciado artístico” (Arnheim, 2001b: 242), puede deducirse temporalidad, dando paso a una eventual narración. Ello se da por ejemplo:

Cuando el movimiento espacial que va de lo lejano a lo cercano o de lo cercano a lo lejano sugiere el correspondiente movimiento que va del pasado al presente y del presente a todo cuanto está por venir. Desde un punto de vista compositivo, eso tiende a remplazar el sistema central único por uno múltiple, dispuesto secuencialmente y que culmina en el que queda delante. Los ejemplos más claros son aquellos en los que se nos cuenta una historia mediante una sucesión de episodios (Arnheim, 2001b: 203).

Esto constata que no toda pintura presenta un único instante y sí un despliegue temporal gracias a divisiones en el espacio pictórico, éstas permiten colegir distintos episodios en la vida de los protagonistas o una sucesión de eventos.¹⁸ Como reconoció León Battista Alberti en el siglo xv, la tradición pictórica a partir del Renacimiento temprano asumió que narrar es una de sus funciones (1998: 26); por tanto, la pintura con intenciones narrativas es una práctica con amplios antecedentes. Algunos ejemplos son los frescos y frisos que “are often too large to be read all at once” (Steiner, 1988: 15), por lo que es posible separar sus escenas en una progresión narrativa. Otra muestra son los retablos medievales donde a menudo se ilustraban hechos “escena por escena, como en las historietas ilustradas” (Berger, 2010: 56). Ejemplos más recientes son el libro-arte, propuesta artística de organización visual que crea un sistema plástico y narrativo, en tanto se concibe como un medio para plasmar imágenes en secuencia.

¹⁸ Siguiendo a Arnheim, un ejemplo claro de ello es la pintura de Stefano di Giovanni (el Sassetta), pintor medieval italiano del siglo xiii quien en *El encuentro de San Antonio Abad y San Pablo en la Tebaida* muestra a San Antonio en la lejanía, marchando a su travesía por el desierto; luego exhibe que habla con un centauro en el camino, y desde ahí nos lleva a través del sendero a la culminación de su viaje, el encuentro con San Pablo ermitaño (2001b: 203).

Los ejemplos de pintura narrativa no acaban aquí pero más importante que un listado es puntualizar el concepto. Para eso distinguimos la pintura narrativa de la histórica,¹⁹ género narrativo cuyo objetivo es “representar los grandes hechos de la historia, asuntos religiosos, alegorías simbólicas, mitología” (*Enciclopedia Universal*, 1999: 1100). Como refiere convencionales sucesos del pasado admite una secuencia narrativa regida no sólo por el contenido visual sino por los eventos remitidos que reconocemos: “Si tomamos como ejemplo el clásico motivo pictórico de *La última cena*, está claro que el espectador no interpreta el cuadro fuera de todo contexto: en las relaciones con el contexto, o más exactamente con el intertexto, se halla en este caso la narratividad” (García, 1998: 194).

La pintura narrativa no histórica tiene una motivación estética y estilística independiente de la referencialidad extrapictórica de la escena, sin embargo, la homologación de la pintura histórica con la narrativa es frecuente. Es más, Wendy Steiner recoge algunas definiciones que han contribuido a englobar erróneamente la pintura narrativa en la histórica; por ejemplo, cita la determinación resultante de un simposio de arte antiguo que consideró a la pintura narrativa como “the rendering of specific events, whether mythological, legendary, historical, or fictional, involving recognizable personages” (Steiner, 1988: 8). Tal definición está constreñida sólo a la pintura histórica que sí usa personajes conocidos como referentes que indiquen una progresión, a diferencia de la pintura narrativa.²⁰ Ésta también

¹⁹ La pintura histórica entra en el concepto más amplio de pintura narrativa desde el momento en que no toda pintura narrativa es histórica y sí toda pintura histórica es narrativa.

²⁰ En la pintura histórica con personaje se apunta a los individuos históricos, mitológicos o literarios representados, los cuales se atienen a específicas marcas temporales extrapictóricas que funcionan como pautas para reconocer la sucesión de los eventos plasmados. En suma, el concepto de *personaje* está muy cargado de la relación cronológica extrapictórica, y por ello no lo utilizamos para referir a los protagonistas de la pintura narrativa; los llamamos *sujetos*, pues éstos son originados en y por el cuadro y no guardan relaciones referenciales que indiquen una determinada sucesión narrativa.

sugiere una sucesión de acontecimientos ejecutados en el tiempo, pero para ello desarrolla en el espacio recursos que despliegan temporalidad y fluir narrativo (como las estrategias temáticas), así lo veremos en el trascurso del texto.

Ahora bien, conviene notar que si algo caracteriza a la expresión narrativa es la doble estructura temporal: el orden cronológico de los acontecimientos y el orden de su presentación “What is fundamental to narrative, regardless of medium, is that these two time orders are independent” (Chatman, 1980: 122). La pintura narrativa cumple con tal estructura temporal pero sin apearse a modelos narratológicos literarios, pues “funciona sobre un plano de simultaneidad” (Monegal, 1998: 46) en el que la representación se presenta sin demora, a diferencia del relato, construcción progresiva mediada por una voz narrativa.

En la pintura narrativa no existe un tiempo discursivo para referir el orden de los hechos, pero sí hay un tiempo de la representación asentado en la composición. El desarrollo de los hechos según una línea de aparición (como en narrativas verbales) no tiene cabida en una expresión visual, en donde el orden existe en el espacio y “se te ofrece sin demora tal cual por su autor fue engendrada” (Da Vinci, 1998: 56). Sin embargo, este tiempo de la representación, aunque simultáneo, funciona como una estructuración que el autor propone para que el receptor deduzca el orden de sucesión, es decir, deduzca el tiempo de lo representado.²¹

La composición pictórica presenta un todo simultáneo, pero se “recorren las diversas zonas de la composición sucesivamente porque ni la vista ni la mente son capaces de asimilarlo todo simultáneamente” (Arnheim, 2001a:

²¹ Narraciones verbales y no verbales tienen formas particulares de referir el orden cronológico (el qué se cuenta) y el orden artístico (el cómo se cuenta), por eso no equiparamos la estructura temporal de la pintura con el tiempo de la enunciación y de lo enunciado literario, los cuales se despliegan en el plano de la sucesión. Por ello nombramos a la dualidad temporal de la narratividad pictórica como un tiempo de lo representado y un tiempo de la representación, términos que refieren al orden cronológico y al orden de presentación artística derivado de la composición.

378). Siguiendo a Arnheim, al analizar el cuadro nos percatamos de que contiene uno o varios elementos visuales dominantes (generan mayor atención por su forma, tamaño, posición y configuración), a los cuales se subordinan otros; es decir, se va jerarquizando el orden de exploración de la imagen, y el recorrido de la mirada sigue los espacios estructuralmente densos, obtenidos merced a la concentración y la relación de elementos compositivos.

En suma, va estableciéndose cierto orden de manifestación para los hechos plasmados o un tiempo de la representación, en el que, si captamos que en el espacio pictórico X elemento está delante de Y, posiblemente deduzcamos una secuencia cronológica (tiempo de lo representado): el elemento Y es anterior en el tiempo al X. Así, se denota cómo en la pintura narrativa “el tiempo existe ‘potencialmente’ si bien su naturaleza es estática no por ello deja de haber latente un elemento temporal, por lo que me parece que se puede considerar símbolo de una temporalidad en devenir” (Dorfles, 1984: 65). Dicho elemento temporal está implícito en la composición, en concreto, en ciertas estrategias narrativas que ahí se inscriben (las llamamos *temáticas*), pero no es hasta que se hace una re-visión concienzuda de ellas y conjuntamos sus elementos (analizándolas en función de su combinación e interacción con el conjunto pictórico) que se obtiene una serie de acciones consecutivas. Es decir, se establece un tiempo de lo representado que permite acomodar los elementos en una configuración narrativa con orden en el tiempo, análogamente al relato.

A partir de estos apuntes reconocemos que el tiempo de la representación determina al tiempo representado, pues fundamenta la eventual narrativa al demostrar la pertinencia y acierto funcional de hilar una historia. Así, si gracias a la composición se alude en el tiempo de la representación a sujetos en medio de un camino, el tiempo representado podría construir una configuración narrativa centrada en el devenir en desarrollo que va de un periodo previo (punto A) a un hipotético final (punto B) inatenuable. Este tipo de transición no podría desplegarse sin una configuración temporal como la del *nunc fluens*, la cual acentúa el proceso mediante el cual el sujeto representado llega a ser. Aquí podría cuestionarse si toda pintura narrativa

permite plantear el *nunc fluens*. La respuesta es no, no siempre el instante captado suspende el tiempo en el ahora de una acción en desarrollo; de hecho, la mayoría de las pinturas narrativas presentan una historia que ya ha sido, un evento del cual se infieren etapas porque la acción principal se ha consumado y vemos sólo las consecuencias.²²

Esta revisión de la noción de *tiempo y narración* paralelamente en literatura y pintura nos lleva a admitir que ambas expresiones pueden considerarse de índole narrativo, esto quiere decir que hacen una representación del tiempo (ficcionalizándolo) en la que dan cuenta de una historia. Precisamente el hecho de que trabajen con un tiempo ficcional nos da pie a pensar en una configuración temporal extraordinaria como la del *nunc fluens*, de ahí que el siguiente paso sea el de especificar en qué consiste dicha configuración.

1.2. LA CONFIGURACIÓN TEMPORAL DEL *NUNC FLUENS* EN EXPRESIONES NARRATIVAS LITERARIAS Y PICTÓRICAS

Las expresiones narrativas priman el orden artístico por encima de la representación temporal lineal, esto es, eluden la temporalidad cotidiana con su rígido Historicismo y exponen un tiempo manipulado que emplea anacronías (en el caso del relato), se ralentiza o suspende. Decía Ricoeur: “[...] una

²² Pensemos en la pintura de Johann Heinrich Füssli, *La pesadilla* (1781), obra con matices narrativos que da cuenta del terrorífico encuentro entre una doncella y una criatura monstruosa. Sabemos que “esto ya ha sido” porque el ser se posa sobre la dama quien yace desmayada, es decir, apelamos a que el terror de la mujer ante tal monstruo la hizo perder la conciencia, por eso el cuadro es la representación de una historia con hechos consumados. La idea del “esto ha sido” puede remitir al noema de la fotografía que refiere que aquello captado “ha estado absoluta, irrecusablemente presente, y sin embargo, diferido ya” (Barthes, 2004: 121), pero no se trata de lo mismo, para la fotografía la imagen capturada es un hecho presente del que estamos distanciados temporalmente, por eso dice Barthes que ya ha sido, mientras que en la pintura narrativa el “esto ha sido” significa que se exhibe un hecho concluido y no en proceso de llevarse a cabo.

cosa es la negación de la cronología y otra el rechazo de cualquier principio sustitutivo de configuración” (1998b: 413), por eso expresiones narrativas literarias y pictóricas se atienen a “nuevas normas de organización temporal que sean percibidas aún por el receptor como temporales, gracias a nuevas expectativas concernientes al tiempo de la ficción” (Ricoeur, 1998b: 413). Algunas de esas nuevas normas de organización las forman temporalidades (tiempo mítico) y configuraciones temporales (*nunc stans* y *nunc fluens*²³) centradas en el presente, las cuales constituyen artificios narrativos que establecen un orden de sucesión distinto al lineal, con el objetivo de desplegar historias que sean una respuesta al carácter supuestamente inviable de eludir hechos unidos por tal sucesión.

El tiempo mítico contraría esa preconcepción lógica del tiempo, pues se trata de un periodo sagrado hecho presente no contaminado por el devenir e indefinidamente recuperable y repetible. Señala Eliade: “Podría decirse de él que no transcurre [...] Es un tiempo ontológico por excelencia: siempre igual a sí mismo, no cambia ni se agota” (1998: 54) pues está situado fuera del tiempo histórico. Mircea Eliade refiere el tiempo mítico²⁴ como una formulación religiosa secular basada en la capacidad de volver periódicamente a la edad mítica y primigenia del hombre a través del mito y el rito; esto es, la temporalidad mítica expresa un eterno retorno que reactualiza el presente original y expone en un “mismo instante mítico atemporal [...] la plenitud de un presente” (1998: 79).

²³ Veremos tiempo mítico y *nunc stans* veladamente, resaltando ante todo sus diferencias con el *nunc fluens*. Este último concepto (que se traduce como “ahora fluyendo”) fue introducido por el filósofo romano Boecio, alrededor del año 500, en su obra *La consolación de la filosofía*. Ahí aborda la noción de *tiempo* y *eternidad*. Como ya se dijo, San Agustín también bordea la idea del *nunc fluens*. En el siglo xx, historiadores, filósofos, y teóricos como Ananda Coomaraswamy Martín Toboso y Manuel Ballester, han recogido el concepto.

²⁴ El tiempo mítico ha sido retomado en planteamientos teórico literarios y estéticos como los de Friedrich Nietzsche (con su doctrina *die ewige Wiederkehr* dio nuevas luces al tema), James Joyce, Thomas Mann, Jorge Luis Borges y Alejo Carpentier, entre otros.

Diferente al tiempo mítico —pero afín al ponderar al presente— es la configuración temporal del *nunc stans*, “duración sin comienzo ni fin, o siendo ella en sí misma, como un punto inextenso de tiempo que es siempre ahora” (Toboso, 2003a: 1). El *nunc stans* es un presente que no discurre, un presente en perpetua pausa, “en el que todo permanece inmutable” (Coomaraswamy, 1999: 96). Como tal, tiempo mítico y *nunc stans* funcionan en discursos narrativos que esquivan el fluir ordinario del tiempo para acentuar el eterno retorno y lo estable-estático, respectivamente.

Como el *nunc stans* es una eternidad permanente sin cambio ni movimiento, no empata con la configuración temporal del *nunc fluens*, la cual expone el manar dinámico del presente. Mario Toboso Martín argumenta que el “*Nunc Stans* [resulta ser] el Ahora que permanece como hacedor de la eternidad en la expresión boeciana. Por su parte [...] el *Nunc Fluens* es el Ahora que transcurre, como hacedor del tiempo” (2003a: 21). Pero no porque el *nunc fluens* exponga un presente en desarrollo vacío de significado al antes o después, como sí lo hace el *nunc stans* que abarca y “comprende de forma simultánea toda la plenitud de la vida interminable [pues no le hace falta futuro o pasado]” (Boecio, 1999: 183). Aunque en el *nunc fluens* prima el ahora, reconoce que para contar una historia debe comprenderse el presente del acontecimiento narrado en relación con:

[...] el pasado inmediato de la historia, que es conservado por el acontecer que sucede en el presente, y en relación con el desarrollo futuro de la trama, que es anticipado [y sólo anticipado pues en el *nunc fluens* el futuro no llega a concretarse] (Ricoeur, 1999: 146).

En suma, el *nunc fluens* se convierte en un artificio narrativo funcionando como una configuración temporal que al ser una “instantaneidad extensa en flujo, o un presente permanente que se prolonga y se mantiene como presente en devenir” (Ballester, 1985: 102), pospone la llegada del futuro en las narraciones donde se presenta, y con ello impide el fin de los procesos emprendidos en este ahora continuo. De tal forma, cuando el sujeto

representado experimenta este presente extendido su llegar a ser tendría un carácter continuo que connotaría un proceso perenne donde se mantendría en condición de “ir siendo” —sin nunca ser del todo otra cosa—. El devenir no puede esquivar el presente “(porque se deviene ahora y no puede saltarse por encima de este ‘ahora’)” (Platón cit. en Deleuze, 2005: 199); por tanto, un presente ilimitado como el del *nunc fluens* consciente una fantástica forma de ser sujeto en proceso. Al presentarse en narraciones ficcionales donde existe un *nunc fluens*, este devenir no es finito, y más bien resalta lo siguiente:

A veces se usa como sinónimo de ‘llegar a ser’; a veces se considera como el equivalente de ‘ir siendo’; a veces se emplea para designar de un modo general el cambiar o el moverse [Como se observa] Dentro de esta multiplicidad de significaciones parece haber, con todo, un núcleo significativo invariable en el vocablo ‘devenir’: es el que destaca *el proceso del ser o, si se quiere, el ser como proceso* (Ferrater, 1999: 852. Las cursivas son nuestras).

Argüimos este proceso y una transición supeditada a la lógica de un ahora fluyendo cuando elucidamos que en el mundo ficcional de la narración se relega el futuro porque el sujeto representado vive procesos inconclusos y adquiere la condición de estar a la mitad de la transfiguración, en un periodo liminar. En este intersticio, el sujeto cambia sin cesar e incluso puede llegar a adquirir caracteres del entorno que lo rodea, hasta mimetizarse con ellos, continuando así su transformación. Sin embargo, como es típico del *nunc fluens*, los procesos emprendidos en esta configuración temporal no finalizan y entonces el mimetismo no se consuma: el sujeto ni se transfigura del todo ni recupera su condición previa.

A todo esto podría cuestionarse: ¿el sujeto en un devenir sin intermisión puede existir en una temporalidad lineal, aunque ficcional? La respuesta es no; de ser así, el presente no se suspendería debido a que el ahora sería parte de una direccionalidad donde fungiría como “un nexo entre lo que sucede ‘antes’ y ‘después’, dentro de una serie de acontecimientos” (Elias, 2010: 94); entonces el sujeto procesual pasaría por determinadas fases cro-

nológicas hasta llegar a una etapa concluyente: el futuro. Con su llegada en el universo ficcional de las narraciones ya no se trataría de un sujeto que deviene sino de uno que ha devenido, y por tanto, ha dejado de representar “la no-totalidad o el faltar algo en el ‘poder ser’” (Heidegger, 1997: 258); es decir, ha alcanzado un nuevo estado, condición, existencia o apariencia. Ello contradice al *nunc fluens*, el cual niega la posibilidad de una transfiguración definitiva (en el futuro) que debilitaría la mismidad narrativa del sujeto representado, pues éste a pesar de transitar por diferentes estadios en el desarrollo del llegar a ser y de exponer la pertinaz metamorfosis, se mantiene como una continuidad ininterrumpida y cohesionada; esto lo sabemos porque ilustra la liminaridad y el mimetismo inconcluso del presente continuo.

“Acabar este devenir, es aquello de lo que [los sujetos representados en una narratividad que expresa el *nunc fluens*] no son capaces, pues si lo acabaran, dejarían de devenir, serían” (Deleuze, 2005: 27). Al ser otra cosa se rompería con la idea de mismidad del sujeto, por ende, en el *nunc fluens* los procesos siempre se superan o rebasan y nunca se sabe a ciencia cierta el estado definitivo del sujeto. Esto es básicamente lo que distingue a nuestra propuesta de una forma de ser sujeto en expresiones narrativas, de otras representaciones de transitividad en las cuales sí concluye el devenir. Por eso aquí no admite preguntarse ¿qué sigue después del devenir?, pues éste no se detiene.²⁵

Es un hecho que en el mundo real el ser humano participa de diferentes procesos para llegar a ser. No estamos aquí para negar lo anterior, pero sí para manifestar una diferencia respecto al devenir en el *nunc fluens*, ante todo porque el hombre pasa por devenires que, por más que se extiendan, finalizan. El ser humano experimenta una serie de devenires que tienen un inicio y un cierre. De la misma manera, el hombre ha creado conceptos como *antes* y *después* para explicarse el curso del tiempo y posicionar, por ejemplo, perio-

²⁵ Incluso en las obras narrativas de Parra y Varo que connotan una transfiguración final como la muerte, el devenir del sujeto representado no cesa, o sea, ni el término del proceso de vida parece ser el final del cambio, más acertadamente es una trasmutación o renovación incansable del ser.

dos previos y posteriores a la etapa del devenir en proceso; así el individuo entiende que antes de crecer pasa por el proceso de fecundación y después de madurar comienza el envejecimiento.

En fin, un devenir en el mundo no se extiende infinitamente porque en realidad no hay cabida para el presente continuo; es más, el presente que divide al pasado del futuro es un ahora efímero en el que no puede desarrollarse un devenir extendido. De hecho, el presente tal como se vive es en sí mismo una experiencia inasible. No podemos capturar el presente como la actualidad existente o real, ya que si nuestra observación nos hace sentir un instante como presente, cuando lo pensamos ya no es presente sino pasado: “viendo que el presente no está fijo, ni siquiera por un instante, ¿cómo puede decirse que es presente? (literalmente que está) cuando no puede permanecer en equilibrio” (Coomoraswamy, 1999: 122).

Si el futuro de hoy es el presente de mañana y el presente de hoy es el pasado de mañana, entonces está claro que “pasado, presente y futuro se encuentran en cambio continuo respecto de la serie en devenir que puede simbolizarse por la serie numérica lineal” (Elias, 2010: 96), es decir, en el mundo no ficcional la sucesión de tiempos no se detiene ni se suspende. En cambio, el *nunc fluens* al no percibir el tiempo como un curso lineal permite hablar de una extensión del presente que remite a una concepción extraordinaria del ser en el mundo, pues pensar en una temporalidad fuera de orden cuestiona las normas realistas. Esto apuntaría a que el *nunc fluens* es la alegoría de un mundo excepcional donde el tiempo está fuera de toda lógica. Por eso es entendible que el *nunc fluens* esté presente en la obra de Varo y Parra, quienes cada uno desde su lenguaje artístico conforman un modo orgánico de pensar al hombre en el mundo en el que exponen la relativización del tiempo y la naturaleza humana, es decir, exponen universos ficcionales dislocados que trastocan la realidad gracias a un patrón específico: un sujeto en un devenir extraordinario en el *nunc fluens*.

Ahora bien, que el *nunc fluens* mantenga el presente no significa que niegue la oportunidad de cambio o del despliegue de una historia, al revés, al extenderse el ahora en el universo ficcional de las obras se propicia que

los procesos de los sujetos representados continúen y la historia se centre en el llegar a ser. El *nunc fluens* privilegia el ahora sin hacerlo estático, esto es, no se trata de una pausa en los procesos sino de su extensión perenne, pues al relegarse el futuro que acabaría con el proceso desplegado en el ahora, el sujeto deviene.

Seamos cautelosos, el *nunc fluens* atenúa la llegada del futuro sólo en el mundo ficcional de la obra (asentado en la temporalidad vital en el relato, y el tiempo de lo representado en pintura narrativa). Sólo ahí el devenir queda establecido como carente de final posible, pues formalmente la expresión narrativa se desarrolla y prosigue hasta su cierre (señalado por el punto final del texto y por el fin de los límites espaciales del cuadro). Ello muestra, en parte, que la noción de un devenir interminable dentro de un *nunc fluens* es sostenible en términos teóricos como idea propia de la ficción y no como algo que pueda darse en la realidad, ante todo porque en ésta el devenir llega a su fin tarde o temprano. El *nunc fluens* de las narraciones no ve al presente como un mero punto de progresión entre pasado y futuro (como en el mundo real) ni resalta la importancia de experiencias previas o de expectativas, más bien ve al paso intersticial como el vértice. Debido a ello, el ahora del *nunc fluens* no puede atenerse a la idea que impera en la realidad acerca del presente como el instante escurridizo que “no tiene duración ni estabilidad” (Censorino cit. en Elias, 2010: 97) y que se sucede enseguida y sin tardanza; debe tratarse entonces de un presente extenso²⁶ que consienta el proceso transcurriendo en el mundo ficcional de la obra.

En efecto, el *nunc fluens* entiende el universo ficcional como un suceder que no termina, pues hay sujetos suspendidos en el presente que ni retoman su condición previa a las transiciones ni acceden al término de éstas. Por eso el *nunc fluens* no concuerda con relatos con desenlace terminante en donde “el problema planteado queda resuelto, sin dudas, sin cabos sueltos”

²⁶ El cual prolonga la transición en el ahora, sólo por medio de él se tienen visos de antes y después.

(Anderson, 1999: 99); ni con pinturas narrativas que expongan la idea de “esto ha sido”²⁷ (la acción está concluida y no en proceso de llevarse a cabo). Por lo general, esta sensación de atestiguar un evento concluido no se da en las obras de Varo, salvo excepciones como *Encuentro* (1959), cuadro donde se constata una suerte de desenlace.

En conclusión, no todas las temporalidades o configuraciones temporales fijadas en el presente revelan un devenir sin consumación, la más apta para ello es el *nunc fluens*, el cual funciona como un artificio narrativo que acentúa el “ir siendo” de los protagonistas de narraciones verbales y pictóricas como explicaremos al analizar nuestro corpus. Sin embargo, antes detallaremos por qué cabe hablar de esta configuración temporal en el arte pictórico.

1.2.1. *Las estrategias temáticas de la pintura narrativa que sugieren el llegar a ser en el nunc fluens*

La pintura narrativa cumple con la condición indispensable de ser “a causal chain of events” (Chatman, 1980: 129), o también: una serie de hechos cohesionados en una sucesión temporal, sobre todo cuando se vale de ciertas estrategias formales (relativas a la configuración externa o al formato de la obra)²⁸ y, ante todo, de la composición. En virtud de la propuesta, expone-

²⁷ A la manera de la mencionada pintura de Füssli, en donde deducimos tres partes: el arribo del ser monstruoso, su encuentro con la dama y el desvanecimiento de ella; esto último se ve como el momento cargado de significado gracias al cual establecemos una historicidad, pero no una intersticial, sino en retrospectiva y sin ningún despliegue potencial hacia el futuro porque no podemos extender la eventual narración de *La pesadilla* subjetivamente (por ejemplo, a cuando la mujer despierta). En pinturas como ésta que desarrollan un “esto ha sido” no hay manera de reconstruir una historia en el tiempo representado con base en el *nunc fluens*.

²⁸ La principal estrategia formal es “the additive structure of diptychs and triptychs is also conducive to narrative sequence” (Steiner, 2004: 153), pero este formato no siempre implica narratividad. Como los cuadros con los que trabajamos no se determinan por ella, nos limitamos a anunciarla.

mos que la pintura narrativa aspira a sugerir una historia al emplear estrategias temáticas —que atañen al contenido o sentido visual logrado gracias a la composición—, las cuales permiten inferir una serie de acciones o acontecimientos lógicamente relacionados que experimenta(n) un(os) sujeto(s) en el tiempo de lo representado.

Ahora, para desprender narratividad es indispensable un sujeto como vértice en la composición. Éste permite engarzar en una secuencia narrativa al conjunto de hechos pictóricos, incluso sugiriendo con su participación activa un antes y después en la escena. Sin la intervención del sujeto agente, el cuadro podría mostrar sólo hechos inconexos y sin narratividad o un evento que no forzosamente desarrolla una historia.²⁹ Para muestra está el paisaje natural (donde no hay presencia o intervención humana), el cual expone acciones como un atardecer, una nevada o una ola rompiendo, pero como el agente de la acción es una entidad abstracta (sol, nubes, mar), más que una narración se trataría de la representación de un evento de la naturaleza. En fin, una cosa es recrear un acontecer pictóricamente, y otra plasmarlo en un advenir temporal.

Para comprender el instante inmóvil del cuadro como parte de un proceso donde el tiempo parece transcurrir y los sujetos simulan movimiento, se debe exponer el instante preñado de sentido de la composición rodeado de estrategias temáticas que subrayen la narración, pues en buena parte gracias a ellas “the artist is able to control the viewer’s order of perceiving time” (Ferrero, 2011: 86). Una de esas estrategias consiste en que “in visual narrative, the repetition of a subject is the primary means to know that

²⁹ No entendemos la narratividad pictórica sin un protagonista concreto como agente de acción. En parte por ello referimos a este protagonista como sujeto y no como figura pictórica, pues ésta no siempre alude al agente activo, también refiere papeles abstractos y sin actividad plena en el acontecer plasmado. Este tipo de casos lo encarnan imágenes románticas como *El naufragio* (1805) de Turner o *El viajero sobre el mar de nubes* (1817) de Friedrich, pinturas donde la figura está lejos de desempeñarse como actor principal y funge como parergon, a expensas de la naturaleza (el mar); las figuras sirven sobre todo para acentuar el protagonismo accionar del mar.

we are looking at a narrative”³⁰ (Steiner, 1988: 17). Otra estrategia, pero ésta de carácter indispensable, es que la pintura exprese un mínimo estatus de figuración en los sujetos representados y su contexto, sobre todo porque el abstraccionismo más radical expresado mediante proporciones, colores, líneas y formas sin intención figurativa (como el arte abstracto geométrico y expresionista) es el más alejado de la narratividad al carecer de referencias que denoten una concatenación de sucesos inteligibles y no indescifrables.³¹

Es vital destacar que tres específicas estrategias temáticas —las llamamos así porque refieren al contenido de la obra, en contraposición a las formales— no sólo enfatizan la narración como apunta Steiner, tales estrategias además implican la idea del devenir y reflejan el proceso mediante el cual el sujeto representado llega a ser. Esto sucede cuando:

1. La posición/constitución corporal del sujeto representado revela que es agente de acción, cambiando de condición, de naturaleza o de lugar.
2. El sujeto se halla en transición física o territorial por un determinado trayecto que permite distinguir distintos planos espaciales que indican progresión temporal.
3. La orientación de la mirada de los sujetos representados exhibe que éstos están en medio de una actividad procesal: “Figures can also be oriented so as to be looking toward the next event in a series, their eyes in effect directing the movement or ours” (Steiner, 1988: 15).

³⁰ Varo trabajó con ella en *Hacia la torre*, *Bordando el manto terrestre* y *La huida*, tríptico donde pese a que las imágenes pueden considerarse independientes, se establece continuidad narrativa y una consecución lógica al advertirse que un mismo sujeto aparece en momentos distintos.

³¹ Tampoco es que el cuadro deba imitar objetivamente la realidad, universos oníricos o fantásticos pueden ser narrativos si exhiben una figuración mínima.

Estas estrategias funcionan por separado exitosamente, y verbigracia, un cuadro podría exponer la mínima figuración y la representación de un sujeto en camino para establecer cierta condición narrativa, pues ya de por sí plasmar “cualquier recorrido, sucesión, programación, encierra un aspecto cronológico” (Dorfles, 1984: 63) y una posible narratividad. Sin embargo, dichas estrategias también pueden integrarse en la composición y dar cuenta de un “llegar a ser” que por obvias razones negaría al “esto ha sido” de pinturas como *Encuentro*, donde reconocemos etapas como planteamiento, continuación y desenlace.

Las condiciones anejas de la pintura hacen que hasta cierto punto sea natural el no ver un proceso consumado. Los recursos narrativos pictóricos no son propiamente concluyentes y la temporalidad no es explícita; pero eso no implica que en todas las pinturas narrativas donde no se constata el “esto ha sido” pueda hablarse de *nunc fluens*. Éste se presenta sólo en aquellas pinturas donde las estrategias temáticas en conjunto refieren una transición en proceso de llevarse a cabo, como tal, no permiten una terminación posible y eso significa que el cuadro no representa el fin del proceso (en el futuro). Este hecho se pone de manifiesto cuando notamos que el sujeto deviniendo se caracteriza por estar en el periodo intermedio (liminar) dentro de un evidente proceso de mimetización inconcluso, porque los sujetos en devenir incesante se hallan en un intersticio propio del eterno llegar a ser en el que imitar otra condición es uno de los mayores ejemplos de la mutación en proceso.

El hecho de no atestiguar un final en las pinturas narrativas elegidas denota que el proceso está suspendido en un presente interminable, y no se trata sólo de un hecho natural de la expresión pictórica. Para especificar este *nunc fluens* desarrollaremos las mencionadas estrategias temáticas, entonces develaremos que varios cuadros de Varo las integran funcionalmente, remarcando así su narratividad.

Sus piezas originadas en el surrealismo no contradicen la estrategia de la mínima figuración, pues aunque el movimiento pugnó por el automa-

tismo puro³² y el modelo interior donde intervenían “procesos oníricos o imaginarios —frente a la reproducción de lo puramente fenomenológico u objetivo [del modelo exterior]—” (Castells cit. en Varo, 1997: 16), también estos procesos son narrables ya que Varo mantenía la condición figurativa del sujeto aun al exhibir hibridaciones fantásticas.

Sus obras también exhiben la idea de procesión, sus lienzos se pueblan de “Viajeros, trashumantes, vagabundos que recorren el alucinante universo surgido de su imaginación” (Andrade, 1996: 60). En sus piezas hay, además, una específica orientación en la mirada de los sujetos, muchas veces están en medio de un camino y dirigen su vista a un punto lejano del plano, mostrando una actividad procesal: “To orient the figures gaze such that they are looking towards the next event in a series, as indeed the gaze of the viewer tends to move with that of the character” (Ferrero, 2011: 87). Finalmente, sus cuadros muestran cuerpos en movimiento que suelen exponer un proceso inconcluso a partir del cual se exploran “las posibilidades de la metamorfosis, del crecimiento, del cambio” (Kaplan, 1998: 129).

La pintura narrativa de Varo es susceptible de contar una historia y, como tal, de hacer una representación del tiempo que a veces apunta al *nunc fluens*; pero no porque la pintura narrativa lo exprese y de cabida a nuestra interpretación significa que lo haga igual al relato.

³² Varo fue influida por el surrealismo que permeaba en la España de 1920. De hecho, se involucró con el círculo surrealista. André Breton enfrentaría después la disidencia de algunos seguidores “incluyendo a la joven Remedios Varo. Alejamientos que estarían acompañados por cambios patentes en las obras, por lo que se refiere al estilo, las temáticas, las técnicas y la teoría del arte” (Vidaurri, s/a: párr.2). De ahí que Varo no empleara el automatismo que expresa el funcionamiento del pensamiento “sin la intervención reguladora de la razón” (Breton, 2002: 34) al estilo de Miró o Masson. Ella optó por un automatismo simbólico que “requería una concienzuda planeación y múltiples bocetos para ubicar cada línea, cada trazo, sin azares” (Rivera, 2005: 49).

1.3. NARRATIVAS PICTÓRICA Y LITERARIA: DIFERENCIAS RESPECTO A LA MANIFESTACIÓN DEL SUJETO EN DEVENIR A TRAVÉS DEL *NUNC FLUENS*

Es posible desprender una ilación lógica del tiempo en las expresiones narrativas. En el caso del relato esta cronología se asienta en las coordenadas temporales que son el marco de toda historia narrada (sucesión de principio a fin de instantes que comprenden minutos, días, etcétera). Concebimos estas coordenadas como una temporalidad global que al estar regida por la linealidad del tiempo, construye la anatomía ordenada de la historia. Sin embargo, tal medida no siempre coincide con la forma subjetiva y no cronológica en la que los protagonistas viven los instantes. A esta forma subjetiva la llamamos *temporalidad vital*,³³ la cual trata de:

La referencia al tiempo vivido que se distingue de un tiempo solamente crónico [temporalidad global] y que alcanza a la subjetividad o experiencia del personaje. Esta consideración es en literatura crucial, pues con frecuencia la temporalidad no es una cuestión meramente de relación narración-historia, sino de representación del modo como los personajes viven los hechos (Pozuelo, 1992: 265).

Dicho tiempo vivido ficcionalmente sigue las leyes de las configuraciones temporales de la narración, por eso “se vive en formas diferentes y es independiente de la medida del tiempo real: una tarde puede parecer eterna, o puede pasar rápidamente para un personaje” (Bobes, 1993: 153). Se

³³ Para afianzar la idea de la temporalidad vital referimos el *aión*, desde la época clásica éste explicita al tiempo de vida “ligado a la persistencia de la fuerza vital” (Ferrater, 1999: 3494). El *aión* es un “tiempo que para ser requiere de un sujeto viviente” (Acosta, 2007: 22), por ende, puede equipararse con el tiempo vital de los sujetos representados porque éste también se manifiesta al ser experimentado. No equiparamos la temporalidad vital con la *duréé* de Bergson, pues aunque también trata la subjetividad del tiempo, independientemente de su sucesión real, la *duréé* refiere al fluir ininterrumpido del pensamiento y no al tiempo vital.

abre así la oportunidad para establecer la noción del devenir en un presente eternizado, es decir, es posible asentar en este mundo temporal al *nunc fluens*.

Temporalidad vital y global³⁴ no son dos dimensiones sucesivas, sino dos lecturas simultáneas del tiempo. Ambas coexisten en el relato, pero una u otra es privilegiada porque al manejar los hilos del tiempo ficcional el autor postula fines estéticos. A veces crea la ilusión de realismo y de la imitación del “tiempo cronométrico como una racionalización del transcurrir” (Paz, 1993: 228), en cuyo caso, la temporalidad global gobierna la narración. Hay casos donde el fin estético es enfatizar la ficcionalidad y mostrar que la percepción del tiempo es ajena a la cronología; por ende, se desarrollan mundos oníricos o fantásticos en donde prima la subjetividad con la que se experimenta el tiempo vivido. Claro que sólo en esta temporalidad vital cabría hablar de configuraciones temporales como el *nunc fluens*.

Por otro lado, en la pintura narrativa, la composición es el sostén de la expresión visual, por eso el tiempo de la representación asentado se alza como el aspecto temporal que determina al sistema narrativo pictórico. Este tiempo de la representación de la pintura se inscribe en un momento congelado, el cual carece de coordenadas temporales para señalar una consecución de instantes.³⁵ Debido a ello, la configuración temporal del *nunc fluens* no tiene cabida en este tiempo de la representación; no obstante, éste llega a contener estrategias temáticas narrativas³⁶ y una específica disposición visual gracias a las cuales puede inferirse orden temporal, es decir, un tiempo de lo representado que constituye al universo ficcional. En suma, la dualidad temporal pictórica consta de un tiempo de la repre-

³⁴ Siguiendo a Mendoza Bolio, es un tiempo monumental que construye el ambiente histórico-temporal que envuelve la narración (2005:142).

³⁵ La sucesión temporal no es mensurable con exactitud a la manera de un relato, pero tampoco es indeterminada, pues el propio tiempo de la representación da la pauta para determinar un recorrido temporal.

³⁶ A saber, la mínima figuración, la idea de procesión, la orientación de la mirada de los sujetos representados, su posición corporal y la repetición de una misma figura.

sentación y de lo representado, éstos no son sucesivos, se implican mutuamente, pues uno no existe sin el otro.

Ahora bien, mientras en las narraciones verbales y no verbales, la temporalidad global y el tiempo de la representación son finitos,³⁷ la temporalidad vital y el tiempo de lo representado no siempre finalizan; ése es el caso de las expresiones narrativas verbales donde se manifiesta el *nunc fluens* pues aunque la temporalidad global de la narración empieza y termina siendo lineal, la subjetividad con que el sujeto experimenta el tiempo puede apuntar al desarrollo sempiterno del “llegar a ser”.

En cuanto a la pintura narrativa, el *nunc fluens* se expresa cuando el tiempo de lo representado sugiere la existencia de sujetos en medio de un devenir territorial y de naturaleza³⁸ en el que no dejan de cambiar. Por ende, nunca se sabe qué pasará con los sujetos en la posteridad de su mundo de ficción. En vista de que el *nunc fluens* no ha sido estudiado desde su carácter axial para el devenir de los sujetos, estimamos productivo enfocarnos en este protagonismo del presente, que tiene lugar tanto en el tiempo de lo representado de la pintura narrativa como en la temporalidad vital del relato.

Justo en este apartado donde vemos las divergencias que respecto a la manifestación del sujeto en devenir en el *nunc fluens* tienen la narrativa pictórica y la literaria, debemos advertir que para referir al protagonista en los relatos no distinguimos entre sujeto y figura sino entre sujeto y personaje. Existen motivaciones narratológicas que nos hacen designarlo como sujeto, con este término connotamos al protagonista del relato como efecto de

37 Relato y pintura narrativa están cerrados formalmente. No puede añadirse o incorporarse ningún elemento, aunque claro, la obra está abierta para la participación activa del receptor, quien puede reactualizarla constantemente con su lectura. Resaltar este punto era importante para evitar malentendidos, pero abundar en esta cuestión es inoperante en este trabajo que no tiene como tarea específica analizar la relación obra-recepción.

38 Con naturaleza o condición referiremos la esencia y propiedad característica de cada ser; es decir, una clase de devenir sustancial que percibimos a través de los cambios físicos del sujeto.

sentido con una fuerza central en el acontecer contado y no como parte de las rígidas tipologías actoriales aplicadas a los personajes, por ejemplo: destinador, oponente o adyuvante, enunciadas por Vladimir Propp, Etienne Souriau y Julius Greimas.

A diferencia de los papeles actanciales y las posiciones sintácticas modales y esquemáticas con las que cumplen los personajes, el sujeto que protagoniza las obras donde vemos *nunc fluens* es libre de seguir un eje prescrito condicionado por las tipologías actoriales, por ende, se abstrae como lo postulan las perspectivas estructuralistas y semióticas, para las cuales el personaje se define sólo “en la medida en que participa de tres grandes ejes [...]: comunicación, deseo (búsqueda) y prueba” (Beristáin, 2004: 5).

Establecidos los motivos por los que llamamos *sujetos* a los protagonistas de expresiones narrativas en donde hay un devenir *continuum* dentro de un *nunc fluens*, es hora de precisar que esa interpretación es harto fructífera en parte de la producción de Eduardo Antonio Parra y Remedios Varo, quienes como iremos viendo a lo largo del texto exhiben transición constante en sus protagonistas.

Anticipamos que Parra suele situar sus relatos alrededor del eje fronterizo, los sujetos representados están a mitad del camino y del proceso de adaptación a la ambivalencia socio-cultural de ser parte de dos mundos distintos y de ninguno a la vez. Gracias a las temáticas fronterizas se encasilla a Parra como un representante sobresaliente de la narrativa del norte, conjunto de autores circunscritos a temas como la violencia, el crimen y el narcotráfico.³⁹ Algunos desestimamos tan limitada conceptualización y vemos en su obra una dimensión simbólica del mundo en donde creemos que lo esencial es la noción de un excepcional sujeto transitivo que deviene de forma irrestricta gracias a la insinuación del *nunc fluens*.

³⁹ Alicia Llarena anota: “[...] sucede que la prosa del norte de México fue llamada en los años 80 narrativa del desierto” (2004: 205). Este grupo integró a Élmer Mendoza, Luis Humberto Crosthwaite, Daniel Sada y David Toscana.

Al enfocarnos en este aspecto brindamos una nueva óptica a su trabajo, como también damos nuevas luces acerca del trabajo de Remedios Varo, sobre todo al indagar en cómo manifiesta la idea de fantásticos sujetos procesuales en medio de devenires en pleno. Para plantear esta configuración temporal ponderaremos: “No es extraño que Remedios exprese en sus pinturas la voluntad de relativizar el tiempo, estando, como estaba, su propio tiempo, desgastado y maltrecho por la violencia de dos guerras” (Andrade, 1996: 80).

Es importante señalar que para Varo el vínculo entre literatura y pintura era familiar, basta pensar en que el surrealismo abrevó de lo literario. De hecho, sobre todo a raíz de su arribo a México, Varo encontró en la literatura una posibilidad de expresar sus inquietudes, así lo hizo en su falso tratado antropológico *De Homo Rodans*. Llegó, además, a expresar mayor narratividad en sus cuadros cuando adquirió la estabilidad personal para desarrollar transformaciones formales y temáticas en su obra. Incluso tomó distancia de los esquemas surrealistas. Varo formó parte de una etapa del movimiento vanguardista —alrededor de 1950— que “en línea con las nuevas orientaciones que vienen centrando las búsquedas surrealistas principalmente a partir de la Segunda Guerra Mundial, [muestran] una mayor centralidad y potenciación de los aspectos mítico-mágicos” (Rubio, 1994: 203). Asimismo, argumenta María Rubio:

Leonora Carrington, Remedios Varo o Leonor Fini, encuentran en los mitos, la alquimia y el ocultismo un terreno fértil que les permite entrar en contacto con los poderes creadores de la mujer, presentes en la tradición esotérica. Para ellas, esto significa un afianzamiento de sus capacidades creativas (1994: 203).

Vinculada con lo mítico-mágico, Varo despliega una expresión narrativa en donde incorpora indicadores de la exposición de un acontecimiento desplegándose. Sobre todo durante la llamada *década mexicana* (1953-1963) se califican sus piezas como “la maravillosa escenificación de un cuento”

(Rodríguez, 1969: 77), de uno donde plasma sujetos transformativos⁴⁰ que devienen de lo humano a lo animal u objetual, pero sin conclusión.

Luego de caracterizar al sujeto en devenir en el *nunc fluens* toca el turno de pormenorizarlo en una aplicación práctica.

⁴⁰ Varo proyectó que “su destino estaba marcado por la persistencia del viaje” (Andrade, 2001: 7). Debido a la guerra civil española y al exilio, no dejó de trasladarse, y esto “significó tener que cambiar el rumbo y andar camino sin saber a dónde [...] estas cláusulas emocionales se convirtieron, eventualmente, en parte de los atributos de su pintura, que muestra a seres fantásticos navegando por universos inciertos” (Lozano, 2008: 65).

Capítulo 2

EL SUJETO EN DEVENIR DENTRO DE UN *NUNC FLUENS*

En el capítulo anterior explicamos que el *nunc fluens* es una configuración temporal empíricamente imposible, pero ficcionalmente factible en ciertas expresiones narrativas. A lo largo de este capítulo constataremos cómo lo anterior se manifiesta en el universo narrativo verbal y visual de obras de Parra y Varo. Para ello comenzaremos los análisis de los relatos y las pinturas con una breve dilucidación de sus generalidades para después enfocarnos en los detalles que consienten advertir nuestra propuesta.

2.1. NARRATIVA

2.1.1. “*Los santos inocentes*”

Este relato forma parte de *Parábolas del silencio* (2006), tercera colección de cuentos donde se aprecia la madurez y el desarrollo estilístico de Eduardo Antonio Parra, sobre todo si tenemos en cuenta que en lugar de centrarse en la temática de la frontera (como en su primer libro) va más allá y pone énfasis en personajes desesperanzadores que ya no sólo se ven determinados por sus circunstancias territoriales, sino por sus funestas historias de vida. Como tal, no es de extrañar que explicita que las penurias nunca cesan. Se plantea, incluso, que el “más allá” es una postergación del sufrimiento: Dios “no nos ama ni nos ha amado nunca prefiere ignorarnos para que acabemos

de pudrirnos” (Parra, 2006: 102). Los protagonistas del relato están en un continuo proceso de dolor que no se detiene ni con la muerte.

El cuento versa sobre Carmen, una mujer quien experimenta una transición de la vida a la muerte al irse convirtiendo en fantasma. Su historia se ubica en un panteón popular de algún lugar fronterizo donde se celebra a los difuntos entre música, risas y letanías, pero ella está lejos de participar del bullicio, pues no puede acercarse a la tumba de su amante debido a que se encuentra rodeada por la viuda y los hijos.

Mientras desde un nicho cercano se embriaga intentando sobrellevar la soledad, la noche se aproxima y con ella llega una pernicioso lluvia. Ambos factores provocan ir de la celebración a la desolación, dado que al vaciarse el panteón la festividad termina y la idea de cohabitar con muertos se vuelve siniestro. Con la huida de los dolientes, la trama acentúa una atmósfera macabra ya que se “insinúa que la mujer vio salir a los muertos de sus tumbas” (Torres, 2007: 438). Como el cuento representa tal hecho sobrenatural, decimos que el elemento fantástico —el cual “exige la irrupción de un elemento sobrenatural en un mundo sujeto a la razón” (Bravo, 1988: 33)— está muy presente. De hecho, Parra suele optar por esa fantasía para alterar la cotidianeidad y relatar mundos posibles:

Escribir un mundo que sea en todo semejante al de afuera, al real, sería algo inocuo, es decir, un trabajo desperdiciado. ¿Para qué narrar la realidad tal y como la ven los demás? En ese caso, al lector, en vez de abrir las páginas de una novela o un cuento, le bastaría con entornar la puerta de su casa y asomarse al exterior para encontrar lo que busca (Parra, 2007: 40).⁴¹

⁴¹ No toda la narrativa de Parra elude la realidad o su cronología, muchos de sus textos son duros retratos de la realidad desencarnada, de ahí que no siempre recurra a la manipulación evidente de los hilos del tiempo para contar una historia. No obstante, incluso en algunos de los relatos de índole realista llega a presentar cierta manipulación del tiempo que privilegia el presente.

Es indudable que esta enunciación es compartida por muchos otros autores, no obstante, en Parra, narrar historias que maximizan la fantasía y toman distancia de las leyes del mundo real y su ilación lógica del tiempo no es un mero recurso sino una técnica estilística como principio de construcción estética. No en balde en “Los santos inocentes” la temporalidad global corre de forma ordinaria (va desde la tarde del día de muertos y toda la noche hasta el amanecer del día siguiente), pero resalta que en su temporalidad vital los protagonistas perciben un presente continuo, por eso priman sólo lo experiencial de modo inmediato; esto es, se concentran en el acontecer actual, en los procesos que en él concurren y prácticamente no recuperan hechos previos a la noche de los difuntos ni se aventuran a mirar hacia el mañana. De hecho, parecería que a los muertos vivos no les quedan reservas del pasado y que Carmen no puede acceder al futuro, pues no tiene expectativas.

Conocemos el ser y el hacer de los protagonistas gracias a un narrador que atestigua las escenas y nos cuenta los hechos objetivamente sin incluir valoraciones personales. Este tipo de narrador heterodiegético (según su posición respecto a lo narrado) suele constituir para los narratólogos “una voz ‘transparente’ [que] al no señalarse a sí misma, permite crear la ilusión de que los acontecimientos ahí narrados ocurren frente a nuestros ojos” (Pimentel, 1998: 143). Parra no pone de manifiesto la opinión del narrador porque busca preservar una sensación de incertidumbre, la cual podría difuminarse de explicitarse señalamientos del narrador. Sin embargo, esta voz transparente también se debe a que aquello que nos cuenta está en proceso, por tanto, no emite los juicios y sentencias conclusivas que podría enunciar si se tratara de una historia narrada que ya fue, en cuyo caso sí habría una distancia histórica respecto a lo atestiguado que le permitiría expresar una reflexión concienzuda.

Continuando con la especificación del narrador, aunque es omnisciente se concentra en Carmen, por tanto, los otros protagonistas del relato (los difuntos) tienen un peso menor. Los muertos tienen cuatro intervenciones diseminadas a lo largo del texto, conocemos sus decires de boca propia (mientras los dichos de Carmen son intermediados por el narrador). En el discurso directo de los difuntos la orientación figural asume la forma del

monólogo. El primero de estos pronunciamientos se da después de que el panteón se vacía, sólo entonces se escucha la voz de los difuntos: “Todo cuando poseemos es un agujero y la noche [esa precisa noche en desarrollo] de un día durante el año: noche resplandeciente de risas y sabores y tragos y calidez y compañía y festejo y la tierra que se finge protectora para curarnos de la ausencia de recuerdos” (Parra, 2006: 104). Esta enunciación inicial revela la trascendencia que los extintos le dan al ahora, y de paso desvela la nula relación con el pasado.

Como es sabido, temporalidad global y vital están presentes a la vez en el relato, es decir, la primera no queda suspendida con la segunda ni viceversa, lo que sucede es que la historia narrada privilegia una sobre otra. En el caso de “Los santos inocentes”, el *nunc fluens* de la temporalidad vital domina casi toda la trama y sólo impera la ilación cronológica de la temporalidad global cuando llega el nuevo día y parece sobrepasarse el presente en desarrollo de la noche de muertos; sin embargo, el *nunc fluens* sigue atravesando la historia pues los protagonistas no terminan de completar las transiciones que iniciaron en el presente: Carmen no deja de transmutar entre la vida y la muerte, y los difuntos devienen aun bajo tierra porque están en medio de un presente en eterno desarrollo donde experimentan cambios interminables.⁴² El propio Parra reconoce el devenir sin fin en sus personajes, éstos “son parte de un proceso inacabado” (Parra, 2011). Así pues, los muertos reflejan este *continuum* devenir al experimentar el *nunc fluens* en su temporalidad vital.

Durante la noche parece estar ausente una temporalidad global, ya que los difuntos perciben el tiempo según el modo como viven los hechos, y como padecen en el inframundo, ponderan el presente de esa noche en donde progresivamente devienen vivos. Que el marco sea la noche de muertos

⁴² La muerte no representa la cesación absoluta de la vida o el descanso eterno con que la asociamos comúnmente; al contrario, la muerte es un ejemplo del proceso de transformación o renovación incansable del ser, ya que en éste y en varios relatos de Parra morir no significa dejar de devenir.

no es fútil, la fecha se concibe como un periodo de paso prodigioso⁴³ que origina un recorrido simbólico en donde los extintos van del inframundo a un limen cercano a lo terrenal/material, pero sin retomar del todo la vitalidad, a lo sumo entran al mundo de los símbolos y ofrendas creados para ellos.

En el cuento, el contexto mágico-simbólico de la noche de muertos está acompañado por dos planos temporales igualmente excepcionales: el tiempo mítico donde se inscriben los vivos y la configuración temporal del *nunc fluens* que experimentan los muertos. Los deudos y familiares de los difuntos año con año participan de un tiempo mítico (aun cuando no sean conscientes de ello), de un eterno retorno en donde el ciclo de conmemoración se renueva a sí mismo. Así lo señala Eliade cuando define el tiempo mítico:

Toda fiesta religiosa, todo tiempo litúrgico, consiste en la reactualización de un acontecimiento sagrado que tuvo lugar en un pasado mítico, al comienzo. Participar religiosamente en una fiesta implica salir de la duración temporal ordinaria para reintegrar el tiempo mítico reactualizado por la fiesta misma (1998: 54).

Eso experimentan los vivos en “Los santos inocentes”. Sin embargo, el tiempo mítico termina cuando los deudos abandonan el camposanto debido a la tormenta, entonces los muertos hacen acto de presencia pero no para experimentar un eterno retorno en donde principio y fin se enlazan (porque cada final tiene también un inicio y viceversa), sino para “vivir” su tiempo como un presente en el que no es posible ligar el inicio con la conclusión. Como los difuntos participan de un presente extendido no prevalece en ellos la idea del pasado y, por consiguiente, ignoran su procedencia: “[...] esta memoria ciega incapaz de decirnos algo de nosotros mismos tierra de

⁴³ Parra retoma de la tradición mexicana la idea de que la fecha representa un portal simbólico en el que los muertos “regresan”, pero como el cuento es “una práctica generadora de sentido y no meramente una actividad reproductora de la realidad” (Prada, 1999: 40) propone un mundo más allá de la tradición donde los muertos van penetrando en el mundo terrenal.

cementerio que nos cobija aunque no sepamos nuestros nombres ni cómo ni cuándo ni por qué llegamos a ella” (Parra, 2006: 104). Y aunque creen que en algún momento partirán a un lugar mejor, no se enfocan en el mañana, viven el ahora: “[...] sólo podemos acariciar la certeza de que ese día llegará si vivimos con intensidad *esta noche*” (Parra, 2006: 104. Las cursivas son nuestras); el antes y el después se infieren sólo mediante la interpretación del presente vital de la trama.

Esta forma de ser sujeto fantástico deja ver cómo los protagonistas de Parra escapan a ciertos marcos de referencia que postulan la linealidad del tiempo y de la vida. El desarrollo prolongado del ahora se refleja incluso en la forma como los muertos se comunican. Ansiosos por salir de sus tumbas hablan a borbotones y a varias voces, ejemplificando una libre corriente de conciencia o soliloquio; esto anula el imperativo de la sucesión temporal, pues siguiendo a Bobes Naves, generalmente la corriente de conciencia permite “la libre asociación de imágenes y tiempos, la ruptura de la linealidad [...] es decir, una manipulación total de la cronología” (1993: 194). Así se aprecia en el cuento cuando hablan quienes todo lo expresan en un instante presente y sin las pausas que permitirían diferenciar el ahora del futuro; no en vano en esos párrafos se suprimen los signos de puntuación. Este recurso en literatura suele usarse “para representar la fluidez tumultuosa de la corriente de la conciencia en los monólogos, meditaciones o sueños de los personajes” (Beristáin, 2004: 415); con ello se busca lograr un efecto de simultaneidad y ubicuidad que se cumple en el cuento:

[...] comienzan a arrastrarse las lápidas se animan los moradores de las criptas es preciso recoger las ofrendas de los deudos emborracharnos hasta la carcajada y el llanto y alcanzar la histeria que nos quite de creer que la inmovilidad del sueño nos librerá de los sufrimientos de afuera de las persecuciones de los peligros (Parra, 2006: 106).

Formalmente, la linealidad del signo lingüístico no está en duda porque todo discurso literario “exige la expresión lineal; es necesario contar las

cosas una detrás de otra, aunque hayan sucedido a la vez” (Bobes, 1993: 154), pero en “Los santos inocentes” no es del todo claro que las palabras de los muertos se pronuncien respetando una sucesión temporal porque su soliloquio se enfoca en la continuidad del presente. Todo ello permite argumentar que el habla de los difuntos revela visos de *nunc fluens*, pues éstos explicitan una enunciación en donde se percibe la simultaneidad de ideas, sensaciones y procesos desarrollados en el ahora.

El siguiente fragmento de su discurso es significativo porque contiene al menos seis notaciones temporales que refieren la preminencia del presente en su lenguaje: “Dios *aún está enojado* con nosotros *no nos ama le parece poco* nuestro infierno esta carga de *ser* semejantes a topos lagartijas y encima *nos obliga a soportar* la soledad el abandono” (Parra, 2006: 102). Las notaciones son: la indicación del periodo al que se refiere el enunciado “Dios aún está enojado con nosotros”, indicación dada juntamente por esta expresión y por el tiempo presente del verbo; las precisiones cronológicas aportadas por el adverbio temporal *aún*, el cual entraña una continuación, un algo inconcluso que coincide con el presente en proceso del que venimos hablando; el tiempo presente del verbo *amar* que apunta la no existencia del amor de Dios ahora; el tiempo presente del verbo *parecer* que señala la actualidad de dicha acción; el infinitivo del verbo *ser* atribuye al sujeto algo que hace parte de su esencia, algo permanente (ser como un animal subterráneo) en el tiempo; y finalmente, la indicación del periodo actual que refiere la expresión “nos obliga a soportar la soledad”, indicación que resulta del empleo del tiempo presente del verbo.

La supremacía del presente en la temporalidad vital de los protagonistas es tal, que aunque el relato sugiere que el proceso de cambio dentro del presente continuo finaliza cuando llega la luz del día y los espectros vuelven a sus criptas, el sentido de transición sigue. Aun en el subsuelo continúan deviniendo en “organismos que crecen despacio desde la nada” (Parra, 2006: 106). Para exaltar la importancia dada en el cuento a esa trasfiguración, basta con mencionar cómo la trama no se centra en el aparente punto final del devenir sino en la temporalidad vital que se organiza en torno a

un *nunc fluens*, la cual provoca la gradual transfiguración de los muertos y de Carmen, quien también recrea un devenir, pero inverso. Carmen se abstrae de toda certidumbre (crono)lógica en cuanto se queda sola en el panteón.

Por unos minutos dejó de recordar a Manuel: la memoria se le había agotado. [...] Qué raro, si nunca llueve, y Carmen ya no pudo pensar porque un trueno cimbró el camposanto dando paso a la tormenta (Parra, 2006: 102).

El hecho de que Carmen experimente una temporalidad vital suspendida en el presente no significa que viva una clase de “presente inmutable, que no acepta ningún transcurrir” (Eggers cit. en Platón, 1999: 58), o que haya un débil hilo de continuidad en el relato. La sucesión está clara porque los protagonistas sobreviven y describen acciones enmarcadas en un lapso que no expresa un proceso acabado.⁴⁴ Debido a que el devenir en un ahora continuo está tan presente en la narración, argüimos que no es un componente gratuito de la misma, por el contrario, es una verdadera creación poética que revela la específica fisura con la concepción realista del mundo que la literatura de Parra expone; de ahí la importancia de detectar y estudiar de forma inédita este proceso del sujeto en el *nunc fluens*.

Ahora bien, al experimentar el *nunc fluens*, Carmen padece distintos tipos de devenir inconcluso; de tal forma, no pasa completamente de un estado físico, emocional, psicológico y sustancial a otro; al contrario, se mantiene como un continuo unitario deviniendo de sobria a ebria, de sana a agónica, de consciente de la realidad a adormilada y alucinante, y de mujer viva a espectro pero sin consolidar ningún cambio, de ahí que conserve su mismidad.

Veamos el primer proceso: Carmen va pasando de sobria a borracha después de quedarse sola en el panteón. Su ebriedad expone una turba-

⁴⁴ El *nunc fluens* es una configuración temporal donde es accesible la ilación narrativa de una transfiguración en la que se advierte el ayer y se avizora el mañana, pero poniendo especial atención en el momento del sucederse (sin ver el proceso sólo como un paso para llegar al final).

ción pasajera de las potencias psíquicas que al suscitar la pérdida del juicio implica el menoscabo de la sensación del fluir lineal del tiempo. Carmen percibe lo que Lukács llamaría “el devenir subjetivo e ‘independiente’ del tiempo” (1963: 49), por tanto, no tiene un marco de referencias temporales y disocia la realidad objetiva de su experiencia, es decir, no considera el curso de las horas. Carmen aprecia el presente continuo, pues en su enajenación no es capaz de pensar más que con base en ese momento actual donde prima la confusión.

El ahora en su temporalidad vital se refleja también en el hecho de que recurrentemente emplea el tiempo presente, el cual expresa acciones que ocurren simultáneamente con la acción de enunciación: “*eres* más mío que de ella”, “*estoy* borracha”, “Qué cosas se me *ocurren*”, “*Protégeme*, Dios mío”, “qué cansada *estoy*”, “nomás a mí me *dueles*”, “Tú *tienes* a María de los Ángeles y a tus chamacos”, etcétera.

La trama no anticipa expectativas. En esta temporalidad vital el *nunc fluens* provoca que Carmen acote la percepción de su propia vida sin recordar su pasado. Carmen está en constante movimiento y no sólo de naturaleza cinética como la “transición de un espacio a otro” (Bal, 2006: 104), implica además un desplazamiento metafórico de tipo existencial o emocional, una conmoción como la que pasa cuando durante la noche, la embriaguez y la fiebre⁴⁵ producen una duermevela.

[Soñaba] con las palabras de Manuel jurándole por Dios y todos los santos que jamás la dejaría sola, que siempre estaría junto a ella [...] En alguna parte del sueño fue presa de la inquietud porque ese hombre no se mostraba amoroso, nomás reía en medio de un entrechocar de vasos, vítores y silbidos, y ella tuvo la impresión de ya no estar soñando (Parra, 2006: 107).

⁴⁵ La fiebre es sintomática para nuestra propuesta acerca de que el cuento expone distintos estados de transición dentro del presente. No obstante, ahondaremos en la consideración de la fiebre como un devenir cuando analicemos “Traveler Hotel”, relato donde la fiebre será vértice para el análisis.

Este sueño interrumpido también pone en escena al *nunc fluens*, pues al tratarse de un estado donde se está dormitando —sin volver al mundo cronológico— es viable pensar que se percibe sólo un ahora suspendido; esto porque la percepción del fluir lineal del tiempo tiene su base en la vivencia consciente y Carmen está muy lejos de reflejar objetividad.

No sólo la duermevela ensalza el devenir en el *nunc fluens*, “la lluvia, la borrachera y la noche en la intemperie la sumieron en la enfermedad” (Torres, 2007: 438). La salud de Carmen mengua y padece temblores, jadeos, arritmias, malestares que le trepanan el cráneo y un dolor agudo en el pecho. Esto nos lleva a considerar que Carmen va desarrollando la agonía previa a la muerte “la tos que ahora le abría senderos de fuego en los pulmones la despertó a una realidad donde se hallaba a la intemperie, con las mejillas y el cuello muy calientes. No importa, dijo casi sin voz. Mejor si muero. Así estaremos juntos para siempre” (Parra, 2006: 107). La agonía ilustra otra clase de devenir del sujeto en el *nunc fluens*, pues se trata de un ahora desplegándose en donde el enfermo se mantiene en tránsito de “ir siendo muerto”, pero sin fallecer. En el cuento no hay un punto que indique con claridad su defunción, por eso decimos que sólo experimenta un proceso agónico hacia la muerte.

Carmen está yendo de la vitalidad hasta casi la muerte; de la cognición a la inconsciencia paulatina en la duermevela y del pleno uso de sentidos y facultades a su cercana anulación en la embriaguez; es decir, está a la mitad de procesos en los que pierde la conciencia y, con ello, su percepción del tiempo lineal. No obstante, el devenir parece finiquitar cuando llega el futuro con el día siguiente⁴⁶ y recupera en parte su conexión con la realidad, “supo que aquel aire denso, casi irrespirable, era real” (Parra, 2006: 110). Si bien es cierto que en esta parte final del relato la sucesión cronológica de la temporalidad global recobra fuerza (quizá los sucesos de la noche fueron producto

⁴⁶ La intensidad de la luz del día la hace emerger del sepulcro donde la depositaron los difuntos, quienes en una especie de rito de iniciación primero le vacían en la boca un chorro de mezcal, le ponen pan entre los labios, “en lo que le pareció un extraño ritual. Pan y vino: mezcal y pan de muerto” (Parra, 2006: 110), y más tarde la depositan en un agujero estrecho.

de una pesadilla) y se debilita la abstracción del tiempo como un presente continuo, no es posible aseverar que los procesos se hayan completado y Carmen ya no esté agónica, adormilada o ebria. Lo único seguro es que sigue perturbada y, por ende, se mantiene en la incertidumbre de los devenires, demostrando así que el presente en el que comenzaron no ha terminado.

Podría argumentarse que Carmen ha terminado su devenir y ha pasado de un estado a otro, pues el desenlace postula “cuando con movimientos muy rígidos cruzaba las puertas del panteón, en la mirada del vigilante adivinó que ella también se había convertido en un espectro” (Parra, 2006: 112); no obstante, ella sólo conjetura la percepción del vigilante y esta referencia no es conclusiva. Carmen puede parecer un fantasma porque su cabellera está desordenada, su rostro desencajado, su figura contrahecha, está débil, enferma y camina pesadamente; pero su figura espectral no nos asegura que se haya convertido en un fantasma (que ya esté muerta), sino más bien que está en proceso de serlo porque se nos refiere que aún siguen latiéndole las venas y se “acelera el ritmo de su corazón” (Parra, 2006: 112).

Al salir del sepulcro, Carmen parece alzarse como un muerto viviente que está en camino entre el mundo terrenal y el del más allá. Cabe la posibilidad de que haya comenzado un proceso fantástico gracias a la intervención de los fallecidos, quienes al notar su dolor tratan de ayudarla: “[...] si ellos sufren [los deudos] también lo notamos ellos sufren junto a sus muertos se mortifican el pecho, dejan salir sus lágrimas se abrazan a las tumbas como si desearan *permanecer para siempre entre nosotros y nosotros queremos complacerlos*” (Parra, 2006: 110. Las cursivas son nuestras). Como vemos, la intención de los muertos es que Carmen continúe a perpetuidad entre ellos, sin embargo, ella se niega a creer que haya sido parte de una transición sobrehumana y reafirma su condición vital al abandonar el panteón, por lo que se mantiene en el intermedio entre lo vivo y lo muerto, viviendo en un presente continuo porque no experimenta la muerte como un estado conclusivo y entonces su devenir no tiene una meta final y no alcanza ningún “por venir”.

La protagonista contraría la idea del devenir finito de la vida —el cual supone el fin de una variación continua— ya que ni su “defunción” detiene

su transición. La Carmen cuasifantasmal no descansa en paz y sí continúa su andar como ser errante. Ahora bien, el hecho de que el desenlace sea abierto apunta a que el sucederse de Carmen queda pendiente; ello resalta que el devenir en el *nunc fluens* es viable sólo en aquel universo ficcional que no señala un punto terminante.

2.1.2. “*Traveler Hotel*”

El relato “*Traveler Hotel*” es parte del libro *Tierra de nadie* (1998), el cual “desde su título anuncia posibles lecturas de la franja fronteriza” (Palaver-sich, 2002: 55). No en vano la trama presenta la extraordinaria historia de dos amigos migrantes, Gonzalo y David, quienes al refugiarse en un extraño hotel de San Antonio⁴⁷ encuentran su peor pesadilla.

La estructura temporal del relato presenta discordancia entre la cronología de la historia y la sucesión textual. Los hechos no se narran en el mismo orden en el que ocurren en la historia; en consecuencia, lo primero que sabemos de la vida de Gonzalo y David es que en el presente de la narración Gonzalo se restablece de una enfermedad mientras David lo cuida y atiende. Sólo después el narrador omnisciente y heterodiegético nos cuenta cómo llegaron a San Antonio y por qué decidieron hospedarse en ese hotel donde Gonzalo convalece, y es que el relato en curso es interrumpido para referir determinados eventos (el arribo a la ciudad, su encuentro con el hotel y su entrada al mismo) que tuvieron lugar antes del ahora en que se inscribe el discurso narrativo. Estos *flash-backs* enunciados por el narrador son necesarios para entender los acontecimientos actuales, y su función es completar la información del pasado que Gonzalo y David no brindan porque al estar

⁴⁷ San Antonio no colinda con México, pero lo consideramos territorio fronterizo porque un gran número de migrantes viaja hacia la ciudad al considerarla un epicentro de la vida laboral hispana.

tan absortos en el momento presente no nos ofrecen antecedentes puntuales, sólo recuerdan fragmentos aislados, inciertos y difuminados, como iremos viendo en este apartado.

Ahora bien, sabemos que la realidad autónoma que establecen los relatos no coincide con la realidad objetiva porque aunque los autores consignan datos y fenómenos de la realidad empírica, siempre los ficcionalizan y reorganizan para vertebrar la historia que pretenden contar. En el caso de “Traveler Hotel” vemos referido el fenómeno social de la migración, pero desde una trama fantástica. Con este cuento, Parra refleja que la migración posee una naturaleza transitiva que implica un devenir físico y mental,⁴⁸ un proceso donde el migrante privilegia el momento actual, pues no puede volver a su pasado y carece de certezas para el mañana. Los migrantes apenas pueden concentrarse en vivir el presente porque la explotación de la que son objeto (trabajan en exceso, con mala remuneración, en condiciones inseguras y en constante peligro de ser descubiertos) no los deja pensar más allá de lo que experimentan ahora mismo.

Como en el proceso migratorio, la experiencia temporal se centra en el presente, toma visos de *nunc fluens*, pero esto no es suficiente para establecer nuestro planteamiento ya que esbozar el devenir incesante del sujeto en el *nunc fluens* es viable como idea ficcional y no como algo cien por ciento experimentable por el migrante real.

En este cuento, la idea de un presente sempiterno es sostenible porque Parra hiperboliza la experiencia real del migrante y potencializa el que mien-

⁴⁸ El migrante deviene físicamente porque la estructura laboral estadounidense se apodera de su fuerza y lo va menguando. También deviene mentalmente porque está en proceso de llegar a ser alguien distinto que irá cambiando para adoptar el idioma, las costumbres, las reglas, la cultura, etcétera, de otro país. Recordemos que el fenómeno social de la migración por lo general implica que al cruzar la frontera los individuos están tratando de llegar a ser algo que no eran, por ejemplo, están intentando ser más solventes en cuanto a su economía. La migración de Gonzalo y David parece obedecer a esta búsqueda de mejores oportunidades, pues llegan esperanzados a Estados Unidos, esperando descansar unas horas para proseguir su camino.

tras éste vive “sólo por hoy”, va deviniendo físicamente al ser consumido por las desgastantes condiciones laborales de un país ajeno. De tal modo, expone un hotel fantástico que es una metáfora acentuada de la absorbente estructura laboral estadounidense: “Traveler hotel es ese norte que absorbe las energías de los inmigrantes que llegan a trabajar y los convierte en despojos humanos” (González, 2008: 37), condenándolos a envejecer por toda la eternidad.

El hotel empieza a consumir a los huéspedes en cuanto se quedan dormidos. A partir de ese momento no para de robarles su energía vital, convirtiéndolos de a poco en carcamales. La fantasía se acentúa al pensar que es “una especie de túnel del tiempo” (Torres, 2007: 435) que relativiza la cronología.⁴⁹ El hotel se centra en un presente en desarrollo porque así puede seguir robándoles energía sin dejarlos morir. No en vano en el hotel viven sólo “Ancianas y ancianos negros, blancos, hispanos y hasta orientales, cada uno de ellos en el límite de la existencia⁵⁰ [...] Gonzalo nunca se había sentido tan cerca de seres humanos a un paso de extinguirse” (Parra, 1999: 75). La consideración del hotel como una esponja capaz de consumir los bríos de los migrantes se fortalece si pensamos que en cuanto Gonzalo entra merma su salud, se sume en la inconsciencia y al dormir comienza a devenir en un guiñapo.

“Traveler Hotel”, “si no es una pesadilla, es un cuento fantástico en donde dos hombres llegan a un hotel fronterizo de Estados Unidos y nunca salen de él” (Torres, 2007: 434). Nuestra lectura apunta a reconocer una tra-

⁴⁹ Así como el tiempo de la trama contraría la lógica cotidiana, el espacio es también representado como algo extraordinario. Este hotel fuera del orden común, además de ser un túnel del tiempo, es un espacio fantástico que parece tener autonomía, de ahí que pueda abrirse a voluntad y estructuralmente cerrarse sobre sí mismo. Así lo entiende el propio Gonzalo cuando recuerda dónde estaba la puerta por la que entró y “voltea en esa dirección sólo para encontrar uno de los muros que cierran el espacio” (Parra, 1999: 82). El edificio es un insólito sitio hermético, una “caverna estrecha, de muros enlameados, de la que sería imposible escapar” (Parra, 1999: 77), por eso quien entra permanece eternamente ahí.

⁵⁰ Tal baño de momias provoca que Gonzalo intuya una atmósfera ominosa, pero no lo reflexiona porque débil y cansado ve al hotel, como un refugio para protegerse del frío y del malestar.

ma fantástica, pues los hechos sobrenaturales van más allá de un mal sueño. Ello se da porque el fin estético del cuento es subrayar un mundo ficcional distanciado del curso Histórico y la realidad; por consiguiente, “Traveler Hotel” exhibe una configuración temporal como la del *nunc fluens*.

Parra vuelve a primar la temporalidad vital sobre la global, pero a diferencia de “Los santos inocentes” —donde la temporalidad global cobra importancia al inicio y final de la trama— en este relato la subjetividad en la percepción del tiempo y la idea de un presente continuo están ahí desde el comienzo de la historia.⁵¹

Antes de llegar al hotel hay una sucesión temporal porque se nos refiere cronológicamente que, después de arribar a la ciudad, Gonzalo y David recorren las calles buscando alojamiento, es decir, argüimos que hay un curso lógico que, como tal, supone un antes y un después. Sin embargo, desde que los dos migrantes se topan con el maltrecho lugar, la temporalidad global que corre en el exterior⁵² coexistirá con la subjetiva percepción temporal de un presente continuo en el interior del hotel.

La calma que envuelven al hotel por dentro, donde paredes y piso engullen la mayoría de los sonidos [...] Apenas se cerraron tras ellos las dos hojas de cristal y fue como si hubieran dejado atrás al mundo. De golpe se esfumaron la prisa, el nerviosismo, el raspar interminable del viento sobre las calles (Parra, 1999: 71).

⁵¹ “La fiebre aprieta su cuerpo [de Gonzalo] y los estertores se suceden tan rápido que se han convertido en una larga y constante pesadilla” (Parra, 1999: 71). Esta primera referencia nos sitúa delante de un estado de semi-inconsciencia que ejemplifica la plena subjetividad, por eso el tiempo parece suspenderse en el *nunc fluens*.

⁵² La temporalidad global está presente en todo el relato, comprende apenas unas horas, la tarde en que llegan a San Antonio y la noche que pasan hospedados, es decir, hay una continuidad histórica fuera de las paredes del hotel pero los huéspedes —y por ende, nosotros— no acceden a ella porque son subsumidos por una atmósfera fantástica donde su subjetividad temporal crece.

El autor apunta a una concepción excepcional del ser en el mundo, pues gracias al devenir en el presente en desarrollo expone a un inusual sujeto sin trayectoria histórica (en el sentido de que no va del pasado al presente y después a un futuro conclusivo). La cronología trastocada dentro del hotel se resalta desde las primeras descripciones del cuarto donde se alojan los protagonistas, ellas muestran que en ese edificio donde se suspende el tiempo no se manifiesta el curso de las horas: “[...] únicamente decoraba la pared un reloj al que no parecían haberle dado cuerda por lo menos en una década” (Parra, 1999: 77).

Aunque comúnmente se inicia una historia *in media res*, esta selección narrativa temporal *in media res* en el cuento obedece a la exaltación del *nunc fluens*, configuración temporal que permite presentar a sujetos procesuales siempre *a la mitad del camino*. Al no empezar su relato con la llegada de Gonzalo y David a San Antonio (tranco inicial de la historia donde domina la ilación lógica de la temporalidad global), Parra parece subrayar que tanto el fondo (contenido narrativo) como la forma (selección narrativa temporal) prima el paso intersticial presente y no el comienzo o el fin de los procesos narrados. De tal manera, los protagonistas se enfocan en el suceder actual y su vida se acota sólo a las experiencias acaecidas en el ahora, por eso Gonzalo no reconoce el ayer: “[...] trató de adivinar cuánto tiempo lleva ahí, cuántas horas, días o semanas han pasado desde que David lo metió al elevador y prácticamente lo arrastró hacia ese cuarto donde ahora convalece” (Parra, 1999: 77).

Sin posibilidad de terminar su situación actual, los huéspedes experimentan el sin-sentido de vivir en un presente suspendido. Y es que en el *nunc fluens* la expectativa del descanso eterno es inaccesible, por lo que los acogidos encarnan una fantástica forma de ser sujeto en devenir dentro de un ahora fluyendo en el que ni regresan a la condición anterior a la vejez prematura ni fallecen, convirtiéndose en seres inmortales sin ayer ni mañana.⁵³

⁵³ La inmortalidad ha sido un tema harto recurrente en la literatura, sin embargo, lo que distingue al cuento es que en él los huéspedes no aspiran a esa vida eterna, no hay acuerdos con el diablo, anhelos hedonistas o ambiciones, más bien el hotel atrapa a los hombres en su configuración temporal presente que evade a la muerte.

Podría pensarse que el devenir de Gonzalo se detiene porque el hombre que llegó al hotel ya se ha convertido en otro: “De pronto se concibe como un despojo más de los que pueblan el hotel” (Parra, 1999: 79). No obstante, Gonzalo sigue envejeciendo, pues al vivir un presente continuo su detrimento físico no llega a un tope y siempre se está rebasando, esto significa que continúa en proceso de cambio. En consecuencia, los huéspedes “están en el límite de la vida y no pasan, siguen envejeciendo eternamente”⁵⁴ (Parra, 2011). Si en el cuento se presentara la muerte se estaría volviendo a una temporalidad global que respetaría al individuo como un proceso vivo “en tránsito del nacimiento a la muerte” (Jaques, 1984: 108). El relato no expone este curso Histórico porque el único interés del sobrenatural hotel es que los huéspedes no mueran para así seguir consumiéndolos.

En resumen, el hotel es un lugar fantástico que transgrede la realidad cronológica incluso hasta hacer prevalecer un ahora en desarrollo (*nunc fluens*), en una muestra de lo que el autor llama “un lugar fuera del tiempo lineal” (Parra, 2010). Como él cree en la existencia de esos lugares suele trabajar con ellos:

Tengo la sensación —a lo mejor es una fantasía— pero tengo la sensación de que hay lugares que están fuera del tiempo y del espacio.. a mí me gusta esa idea pero también me gusta el que a lo mejor son vasos comunicantes, puedes salir por otro lado o algo así [...]. Tiene que ver con otra dimensión que no alcanzamos a comprender todavía pero que está ahí (Parra, 2011).

En el relato, el devenir no implica sólo un carácter cinético. Gonzalo está postrado en la cama durante la mayor parte de la historia pero va

⁵⁴ Así lo reconoce el autor: “Narrar en este *nunc fluens* es una manera de perseguir la idea de la vida eternizada” (Parra, 2011). Para referir esta clase de vida sin fin remite a la película de terror británica *The Hunger* (1983), dirigida por Tony Scott. El filme trata de una mujer vampiro inmortal quien al morder a sus amantes los condena a envejecer por toda la eternidad pero sin morir.

mutando porque “debe observarse que el movimiento incluye el ‘reposo’, el cual no es la misma cosa que la ‘inmutabilidad’, sino sólo un movimiento potencial y temporalmente inhibido; para no mencionar que las cosas ‘en reposo’ no están por ello exentas de cambio y de alteración” (Coomaraswamy, 1999: 118). Mientras Gonzalo no ejerce actividad física se sume en una condición febril que permite poner en escena el *nunc fluens*. La fiebre dificulta pensar en el tiempo como un flujo direccional, sobre todo porque el padecimiento involucra figuraciones y alucinaciones. Sin esta “sensación del paso del tiempo central para nuestros sentimientos de conciencia” (Penrose cit. en Toboso, 2003b: 4), Gonzalo atiende sólo al imaginario creado durante el intervalo de la actual experiencia de la ardorosa agitación.

La mente de Gonzalo fluctúa entre la coherencia y el delirio. En esa transición activa no fija la secuencia de los eventos con un sentido serial porque su memoria y su expectación menguan debido a los efectos desorientadores de la fiebre; ésta funge como una modorra que no lo deja reflexionar y percatarse de que el hotel está consumiéndolo. En esta alteración subconsciente Gonzalo se sueña en un “ir siendo muerto” —“se ve a sí mismo envejecer en medio de los demás, su rostro convertido en una blanda masa de barro, evoluciona rápidamente hasta la deformidad de los cadáveres” (Parra, 1999: 78)—, pero no termina de ver su aparente fallecimiento porque despierta. Cuando Gonzalo sale de la fiebre cree haber vuelto a la realidad, su temporalidad vital entonces podría dar cuenta del tiempo como un engarce lógico; sin embargo, el *nunc fluens* de la fiebre sigue patente. Tan es así que en su último despertar “quiere recordar su pasado, imaginar su futuro, pero el ruido del elevador al detenerse casi le hace estallar los oídos, regresándolo al presente” (Parra, 1999: 81).

Como Gonzalo ha caído en una semi-inconsciencia le es difícil reconocerse como un continuo unitario, sobre todo porque la percepción de su propia existencia se restringe al incierto momento vivido y no recuerda bien su pasado: “piensa en su vida anterior a este viaje, a este cuarto, descubre que sólo puede recordar secuencias aisladas, fragmentos diluidos en la memoria” (Parra, 1999: 79). A pesar de ser un sujeto procesual entendemos que

Gonzalo sigue siendo una mismidad, ya que aún no ha pasado por un cambio definitivo en el futuro. Cada vez es más consciente de que algo extraño está sucediendo, se atemoriza:

No tiene sentido, no puede estar viviendo esto, nada es real [...] se repite que se trata de una historia escuchada en algún lado, uno de esos cuentos de horror que se contaban los amigos del pueblo al caer la noche, o un programa de televisión que se le revolvió con las alucinaciones producto de la fiebre (Parra, 1999: 77).

Desesperado intenta escapar en cuanto tiene fuerza, sale del cuarto y llega al pasillo sólo para darse cuenta que, como temía, no se trata de una pesadilla. El hotel ostenta una dimensión fantástica que rebasa el sueño y se patentiza en la vigilia: mira hacia afuera y “el trozo de ciudad que se muestra ante sus ojos, solitario e inmóvil, da la impresión de estar situado en un recodo del tiempo” (Parra, 1999: 81). Ahora bien, el devenir en el hotel no sólo lo experimenta Gonzalo, también David padece la condición sempiterna del ser como proceso y va trasmutando en vetusto desde que llega, incluso antes de dormir se percata de que algo anda mal y sentencioso afirma que nunca debieron haber viajado. Al despertar debió reparar en que el hotel absorbía su vitalidad haciéndolo partícipe de una trasmutación activa, pero no pudo evitarlo porque el edificio no permite escapes.

Con esto reafirmamos que ambos sujetos representados se relacionan de forma diferente con el *nunc fluens*: Gonzalo es subsumido por la fiebre y tarda en entender qué sucede, en tanto David está más consciente de los hechos; él ya ha asimilado su devenir en el presente y debido a ello es capaz de consolar a su desconcertado amigo cuando éste al fin capta que desde que se descubrió en su recuperación, “flaco, con el pellejo colgándole de todos los miembros a causa de la convalecencia; la vista, el oído y los músculos débiles” (Parra, 1999: 80), no ha parado de devenir físicamente. Es entonces cuando:

Repara en sus propios brazos pálidos llenos de manchas, en el dorso arrugado de sus manos, en que el temblor de sus miembros es igual al de cualquiera

de los huéspedes. Se toca el rostro y lo halla flácido y rasposo, con bolsas debajo de los párpados, surcos profundos cruzándolo en todas direcciones. Lleva la mano a la cabeza donde en vez de pelo encuentra una mata de escasas cerdas ásperas y gruesas, y las lágrimas por fin brotan de sus ojos al imaginarlo totalmente cano, como el de los viejos que lo rodean (Parra, 1999: 83).

Como en el edificio se trastoca la lógica temporal, se plantea que los acogidos forman parte de una comuna de carcamales quienes viven en un eterno presente en donde morir no tiene cabida. Conviene separar este tiempo vital o subjetivo —en el que los protagonistas perciben un ahora en desarrollo— del tiempo biológico pues en éste hay una momentánea progresión a futuro y los huéspedes envejecen aceleradamente al dormir. En este abrir y cerrar de ojos entran en una transformación física, pero dicha progresión biológica no contradice al devenir interminable en el *nunc fluens* porque ni siquiera este envejecimiento insólito culmina, al contrario, se suspende en el tiempo y por eso los huéspedes se mantienen en el proceso continuo del propio envejecimiento.

“Traveler Hotel” termina planteando cómo Gonzalo y David no serán los últimos acogidos porque el cuento deja la impresión de un dilema en suspensión. Al tratarse de una trama fantástica donde hay un ahora eterno en la temporalidad vital, la conclusión abierta permite reflejar que aunque la temporalidad global finaliza la acción no está agotada y sigue expandiéndose en el universo ficcional. Por tanto, consideramos que los huéspedes continuarán sobreviviendo perennemente mientras van interiorizando la decrepitud de ese edificio con “Paredes llenas de grietas, cuya capa de pintura más reciente se desvaneció hace años, ventanas sin cortinas, con vidrios pringosos iguales a los ojos atacados por cataratas” (Parra, 1999: 74). En fin, van mimetizándose poco a poco con el hotel,⁵⁵ pues Parra ha construido un

⁵⁵ La comunión entre huéspedes y edificación es notoria, la apariencia endeble y derruida es clara en ambos, y puede entenderse que los acogidos no morirán hasta que el hotel se derrumbe,

recodo del tiempo que tuerce la realidad y la direccionalidad (crono)lógica, por eso los sujetos representados en “Traveler Hotel” devienen en viejos.

Establecido lo anterior, es momento de averiguar cómo en ciertas expresiones narrativas visuales cabe un análisis análogo del devenir en el *nunc fluens*, para ello se profundizará en una de las más conocidas pinturas narrativas de Remedios Varo.

2.2. PINTURA NARRATIVA

2.2.1. *Au bonheur des dames*

Es pertinente aclarar que iremos alternando el examen de aspectos formales (criterios y leyes compositivas, luz, color) con dilucidaciones del género narrativo y el contenido temático representado, porque forma y contenido guardan congruencia e inciden en la concepción del cuadro como una narrativa visual donde cabe hablar del devenir en el *nunc fluens*.

Au bonheur des dames (1956) fue creada bajo la técnica de óleo/masonite y sus dimensiones son 88.6 por 60.3 centímetros. Desde el uso de los colores hay un “perfilamiento significativo de la anécdota representada” (García, 1988: 43), pues cromáticamente hay un dominio de colores cálidos (rojos, naranjas, sepías, verdes) asociados con la actividad, movimiento o acción, aspectos todos con un papel central en la imagen. Claro que el uso del color no es *conditio sine qua non* hay posibilidad de que la pintura narrativa produzca “sensación de temporalidad cuando representa acciones” (Bozal, 1997: 97).

cuestión poco probable dado que el hotel es un espacio excepcional donde el futuro conclusivo no llega nunca. Este proceso de mimetización de los huéspedes con la decadencia del hotel será retomado en el siguiente capítulo, ahí veremos que en este cuento el “espacio ya no es visto sólo como el marco de la acción, su punto de referencia” (Cuevas, 2006: 31), al contrario, el espacio es el motor de los cambios en los protagonistas, pues estos sujetos en devenir dentro del *nunc fluens* se caracterizan por interiorizar las particularidades del espacio ficcional donde se encuentran.

Para advertir una progresión temporal en el cuadro es necesario entender que la composición permite establecer un orden de presentación de los elementos pictóricos (tiempo de la representación), a partir de éste se infiere una consecución temporal (tiempo de lo representado) que se potencia gracias a que la imagen está cargada de estrategias temáticas engarzando una historia. En efecto, “the temporality implied in a narrative painting is not directly given by its signs, but must be inferred from a single spatialized scene [en el tiempo de la representación]” (Mitchell, 1984: 101).

Como la composición de la obra plasma sujetos puestos unos detrás de otros en una edificación que permite vislumbrar diferentes planos espaciales, fincamos un orden en el tiempo de la representación: los sujetos van transitando (rodando) desde el fondo al dirigirse a la habitación lateral. Gracias a ello planteamos la sucesión narrativa, pues los distintos planos y la posición de los sujetos indican un curso temporal o distintos momentos en el tiempo de lo representado. Dentro de la intrincada construcción arquitectónica a cielo abierto concurren un grupo de sujetos híbridos —en vez de cabello tienen mecanismos de locomoción como velas, molinos de viento, hélices; sus brazos son de insectos alados del tipo de las hormigas reinas, y no tienen piernas pero sí ruedas—, los cuales simulan seguir un camino y poseen cualidades móviles que facilitan entender la transición a través de un tiempo sugerido.

En el caso de *Au bonheur des dames* se presenta la historia de un devenir inconcluso, pues los sujetos están en plena mudanza, sugiriendo así ser parte de procesos que no evaden el presente porque no llega el futuro y la etapa definitiva del devenir. Esclareceremos estos aspectos paso a paso. Iniciamos abordando que aunque estos sujetos extraordinarios con facciones humanas (femeninas) exhiben un distanciamiento de las normas realistas, conservan el mínimo estatuto de referencialidad que facilita interpretar una sucesión de hechos. Como toda creación ficcional, las pinturas de Varo apelan a la verosimilitud y no a la verdad, por eso en su producción las yuxtaposiciones son siempre posibles y no hay incompreensión ni en los casos más fantásticos.

La realidad habitual de la consciencia y de la lógica es sobrepasada o trascendida para que aparezca otro mundo poseedor de otras leyes, de otros espacios u otros tiempos, de otra lógica: [...] el mundo conocido pierde su familiaridad, para dar lugar a algo que, sin embargo, no es tan completamente otro como para que no nos diga nada, o que nos resulte absolutamente extraño (González, 2008: 89).

Sin la referencialidad no dilucidaríamos que los sujetos representados son procesuales y mientras “se desplazan apresuradamente dentro de un almacén” (Arcq, 2008: 44) van deviniendo en seres extraños. Mucho se ha dicho de los personajes fantásticos de los cuadros de Varo, pero hasta hoy no se ha hecho un estudio que se acerque a esa cualidad excepcional de los personajes desde una perspectiva que enuncie que no vemos completada su transformación porque devienen en un presente continuo. Con estos asombrosos sujetos, Varo conforma una concepción del ser en el mundo en el que plasma un tiempo y una naturaleza humana trastornados. Esto parece ser una clara proyección de su concepción de un mundo real en donde las leyes son relativas —esclareceremos un poco más adelante que Varo practicaba una doctrina que proponía estas ideas—. Como “la artista se propuso crear su propio modelo del universo” (Arcq, 2008: 33), su recurrente representación de esta clase de sujetos procesuales y fantásticos es más que un simple elemento compositivo, es una importante clave para conocer su modo de pensar al hombre y para entender en concreto en qué forma transgredía los criterios del mundo y el tiempo real.

Los surrealistas postulaban “la ruptura de planos en el espacio, la liberación de los cuerpos de las leyes de la física (gravitación, pesantez) y la dimensión del tiempo” (Prampolini, 1969: 30); y al ser Varo parte del movimiento es evidente que sus obras establecían una lógica distinta a la cotidiana; no obstante, con este trabajo pretendemos indagar en una manera específica en que Varo quebrantaba la realidad al plasmar el devenir en el *nunc fluens*. Trabajar sobre nuestra propuesta nos abre camino para elucidar de forma inédita que los procesos metamórficos, la fantasía y la transforma-

ción que tanto se estudia en la pintura de Varo pueden entenderse bajo la luz de la extraordinaria situación procesual de los protagonistas en el *nunc fluens*.

Varo representa un insólito devenir no sólo porque los sujetos son procesuales, sino porque tienen una posición/constitución corporal que los devela como agentes de acción cambiando de lugar y naturaleza, pero sin llegar a un fin. Los sujetos están en posición de avanzar, pues tienen las alas extendidas y sus troncos ligeramente inclinados hacia adelante para ganar velocidad; aunado a ello, su constitución corporal obvia el dinamismo porque su físico posee diversos mecanismos de locomoción (ruedas, hélices), lo cual resalta que “el medio de transporte puede ser parte de la anatomía del personaje” (Martín, s/a: 234).

Sabemos que para la narratividad pictórica (en general para toda expresión narrativa) es imposible una narración sin al menos un protagonista,⁵⁶ pero en el caso de *Au bonheur des dames* subrayamos el peso de los sujetos representados porque, gracias a que son agentes de acciones en común (transitar, rodar y mutar) y a su relación entre sí, advertimos un conjunto conexo de hechos, es decir, ellos posibilitan discernir la sucesión de eventos llevados a cabo en el tiempo. Así, las etapas representadas en el cuadro (el transitar desde el fondo del sujeto de color verde, el recorrido por el pasillo del sujeto de color marrón, el acercamiento a la entrada del local del sujeto rojizo, etc.) tienen una secuencia que les consiente funcionar narrativamente. Por ende, que la escena trata de un devenir en proceso por medio del cual los protagonistas van desde un pasado definido (el inicio de su recorrido) hacia un futuro irresuelto (llegar al local y terminar de mutar).

Otra cosa que estos sujetos simbolizan es la idea de “Rodar, salir de viaje [...] Dejarse llevar por la vida como la rueda [...] Estar siempre sobre

⁵⁶ Este dicho apoya lo enunciado en el capítulo uno con respecto al paisaje y otros géneros en los que se representa el tiempo, pero no la narración al no haber protagonistas. Ello muestra que “temporal reference in and of itself is not enough to qualify a discourse as narrative” (Steiner, 2004: 150). Sostener esta idea enfatiza la diferencia entre narración y representación del tiempo en pintura

ruedas, en tránsito. Estar de camino antes de pie”⁵⁷ (Diego, 2007: 8). En el cuadro, la rueda se usa en el sentido “de tiempo como proceso y movimiento” (Castells cit. en Varo, 1997: 45 y Cirlot, 1988: 392), por tanto, es un símbolo que sintetiza al mismo tiempo la estaticidad de la imagen y el movimiento sugerido.

La rueda, con su doble naturaleza móvil y estática —que consigue desplazarse sin moverse de su eje— [simboliza para Varo] una consideración del universo que ve, como Heráclito, el cambio, el movimiento, como única verdad constante. Por eso mismo, sus personajes se desplazan continuamente, pero mediante una rueda que ha sustituido a sus pies y que los enlaza a la idea del movimiento perpetuo, del carácter cíclico de los fenómenos y del ser (Castells cit. en Varo, 1997: 45).

La rueda permite a Varo plasmar el movimiento y la sucesión dentro del lienzo pues “los rayos de rueda confieren el valor simbólico del giro y de la dinámica, y con ello también de circulación, de devenir” (Biedermann, 1993: 405). Al ser la rueda parte de la fisonomía de los sujetos se remarca el hecho de que son transitivos y participan de distintos procesos (seguir trayectos⁵⁸) en el tiempo que no vemos finiquitados. En efecto, Varo parece exhibir intencionalmente el devenir, sobre todo porque su obra refleja la transición incesante por la que atravesaban las mujeres de su época, quienes comenzaban a consumir productos especializados en el bienestar y la belle-

⁵⁷ Así se ve en *Homo rodans* (1959), escultura acompañada por un texto paródico. Ahí plantea que el “*Homo rodans* es el antecesor del *Homo sapiens* demostrando que viajar debe de ser anterior incluso a caminar” (Diego, 2007: 8), por eso el personaje tiene una rueda en lugar de piernas.

⁵⁸ La imagen es bipuntual, es decir, “dos haces de paralelas convergen cada uno hacia su propio punto de fuga” (Arnheim, 2001b: 243). Este hecho facilita entender el camino de los sujetos, pues nos permite hacer un recorrido visual que va de los arcos infinitos hasta la habitación lateral.

za femenina.⁵⁹ Éstos posibilitaban continuas transformaciones dado que la moda dictaba innovaciones periódicas.

Au bonheur des dames es una representación de esa desmesurada adquisición de productos que efectuaban las mujeres⁶⁰ en constante devenir. Sin embargo, Varo va más allá de reflejar la situación y plasma la idea del llegar a ser como una trasmutación radical de lo humano a lo extraordinario, para ello “elabora actividades incantatorias en que las mujeres tienen el poder de iniciar transformaciones de lo maravilloso a partir de lo terrenal” (Jaguer cit. en Kaplan, 2008: 41). De ahí que la obra recree “un almacén de repuestos al que acuden en tropel una serie de mujeres [quienes] van a comprar recambios para sus respectivos cuerpos: ruedas, poleas, engranajes” (Kaplan, 1998: 197-198).

La pintora se burla del consumismo femenino al exponer que los protagonistas de su obra adquieren esos artilugios y piezas mecánicas que los van convirtiendo en extraños seres. Ciertamente el cuadro también “es una aguda crítica a la burguesía” (Arcq, 2008: 44) y a la tendencia consumista. De hecho, con *Au bonheur des dames*, Varo manifiesta que la adopción social de los estándares de la moda genérica involucra que la mujer forma parte de un proceso interminable donde no se alcanza la total satisfacción pues siempre hay nuevos elementos para transformarse, para seguir cambiando según la imposición de la industria de la moda. En este sentido, Varo explora la idea de “la existencia falaz de personas que ni siquiera se preocupan por hallarse y, sin gobierno ni timón, vagan por el mundo traídas y llevadas ‘por mecanismos instintivos, sentimentales o intelectuales’” (Godoy, 1968:145).

⁵⁹ Ello obedecía a que a partir de la segunda mitad del siglo xx en la industria de la moda surgió el *prêt-à-porter*, periodo que revolucionó el mercado al proponer que prendas y accesorios se fabricaran a gran escala y a menor costo, alcanzando a estratos sociales que anteriormente no podían acceder a la moda de alta costura (Quintas, 2010: 198).

⁶⁰ Para Inés Ferrero, los protagonistas “parecen avanzar frenéticamente en la búsqueda desesperada por obtener algo” (2011: 120. La traducción es nuestra). Esta lectura acentúa la idea de que el cuadro expone el consumismo y la necesidad de obtener los productos del almacén.

Incluso el título de la obra es significativo para esta lectura narrativa del consumismo mujeril. *Au bonheur des dames* es también el nombre de una novela de Émile Zola de 1883, la cual, a través de una historia de amor describe cómo en el incipiente comercio moderno los clientes acudían en masa a los novedosos grandes almacenes. Esta idea de la adquisición de productos en escenarios creados para la satisfacción del cliente (casi siempre mujeres) es clara desde el título: “paraíso de las damas”. La novela y el cuadro abordan el tema de la felicidad femenina que depende de transformarse según las condiciones de la moda imperante, ropa en la novela o artilugios mecánicos en el cuadro.⁶¹

Dicho lo anterior, la propia pintora refirió la idea de que gracias a un consumismo insólito los sujetos mutan y devienen en hormigas mecanizadas.

[*Au bonheur des dames* trata de] Criaturas caídas en la peor mecanización, todas las partes de su cuerpo son ya ruedecillas, etcétera, en la tienda venden las piezas que se deseen adquirir para substituir las usadas, criaturas de nuestra época, sin ideas propias, mecanizadas y *próximas a pasar al estado* de insectos, hormigas en particular (Varo cit. en Gruen, 2008: 113. Las cursivas son nuestras).

La lectura narrativa de una mutación en la naturaleza se fortalece cuando vemos cómo, sin nombrar tal cual al devenir, Varo representa la condición del llegar a ser. Formalmente los sujetos representados ya son porque al momento de ser pintados están constituidos y no en proceso de realización, por eso Varo enuncia que sus cuerpos *son ya* ruedecillas; sin embargo, nuestra lectura (en éste y en los otros dos cuadros) considera que aunque los

⁶¹ Nuestra idea es respaldada por la lectura de Inés Ferrero, quien dice: “the mechanical pieces that the women in Varo’s picture acquire develop into a metaphor for the clothes Parisian women buy for the sake of their ‘delight’” (2011: 121). Ahondando en este devenir mujeril, mencionamos que la entrada del local está coronada por el título “*Au bonheur des citoyens*” (la felicidad de los ciudadanos), quienes en su mayoría son mujeres salvo un sujeto con facciones masculinas que al fruncir el ceño signa su reticencia de formar parte del incansable proceso de devenir de la moda femenina.

sujetos representados ya son, están en proceso de ser otro, de convertirse en algo diferente. La misma Varo dice que están próximas a pasar al estado de insectos, por eso sus cuerpos han ido mutando y van adquiriendo la morfología de la hormiga reina (tienen tres secciones con una estrecha cintura, alas, antenas, patas, y en las pequeñas extremidades arriba de los dedos identificamos los espolones patelares característicos de estos insectos). No obstante, distinguimos un rostro humano porque aún no se ha consumado un cambio terminante en el futuro, los sujetos son representados justo antes de transformarse del todo y entonces aún no son hormigas, sino que están siendo.

Au bonheur des dames presenta el devenir y no lo devenido. Ello nos da pie a proponer que el universo ficcional del cuadro puede verse desde nuestra propuesta de sentido de un devenir que al permanecer en el umbral no se resuelve en la transformación sino que se limita a apuntar a ella. De ahí la pertinencia de hablar del *nunc fluens*, configuración temporal que como se centra en el presente ofrece la posibilidad de evocar un llegar a ser sin fin que concibe el paso intersticial como eje. Tal categoría de interpretación estética no es la única posible en el cuadro, pero sí es pertinente bajo la luz de la composición y las estrategias narrativas que no apuntan a la total desaparición de lo humano. Vale la pena ahondar en esta forma de ser sujeto en una configuración temporal porque entonces comprendemos que con el sujeto procesual y fantástico en el *nunc fluens*, Varo expone una peculiar y recurrente estrategia para poner en duda ciertos códigos de la realidad lineal. Al revelar aquí la particularidad de ese sujeto podemos estudiar algunas de sus obras con nuevos ojos, centrándonos en que el sugerido perenne llegar a ser en el *nunc fluens* es clave para dilucidar cómo Varo contraría las reglas del mundo.

En esta escena extraordinaria, la sensación de mudanza continua da la impresión de que los sujetos representados cumplen con otra de las estrategias temáticas enunciadas: la de plasmar la idea de procesión física o territorial. Esta procesión no la apreciamos como finiquitada ni siquiera cuando vemos que dos de los sujetos llegan al local o que uno viene regresando del mismo —trae consigo una bolsa donde guarda aquello adquirido— pues todavía quedaría pendiente concluir el proceso hacia la condición de hormigas.

Esta última estrategia resulta muy conveniente en la producción de una artista como Varo, quien “Transformando la idea del viaje, de una necesidad forzada, en un símbolo personal, desarrolló la imagen de ese viaje, hasta convertirla en la principal metáfora de su obra” (Kaplan: 1998: 148). Para ensalzar ello, Varo plasmó a viajeros, vagabundos, descubridores, peregrinos, trovadores o trashumantes, quienes recorrían construcciones arquitectónicas de paso: pasillos, laberintos, escaleras o senderos naturales. Aquí, por ejemplo, la arquitectura apunta a la sucesión de un trayecto específico —en una progresión temporal— que comprende de un sugerido punto A: los arcos infinitos que fungen como uno de los puntos de fuga, hasta un potencial punto B: el estante en la habitación lateral o el otro punto de fuga. Pero la idea de transición física se enfatiza al notar que en *Au bonheur des dames* la naturaleza de los protagonistas es la de estar en transfiguración, por eso “vehículo puede ser cualquier cosa: sobre todo las propias vestiduras. Todo mueve, todo une: ruedas, velas, hélices, palancas, poleas, máquinas fantásticas” (González, 2008: 96).

El hecho de que la artista expresara en muchas obras esta idea de que todo está unido e interconectado no es gratuito, Varo abrazaba la visión mística de autores como George Gurdjieff y Piotr Ouspensky, para quienes “nada en el mundo permanece siempre en el mismo lugar, o sigue siendo lo que originalmente fue [...] todo está siempre cambiando” (Arcq, 2008: 66). Siguiendo este sentido, en *Au bonheur des dames* Varo pone de manifiesto el dinamismo y la conexión entre elementos disímiles (hombres, insectos, ruedas). Para lograr el efecto de figuras en movimiento desde el fondo, Varo se vale de la perspectiva, con ella logra crear un efecto de profundidad y de arcos superpuestos que conforman el camino por donde sus protagonistas ruedan desde el arco más pequeño (el que da la impresión de estar más alejado del punto de referencia de la imagen: el árbol) hasta el arco más grande; éste sirve de entrada a la zona central de la edificación de la pintura, la cual a su vez es el paso para llegar a lo que aparenta ser una tienda de artillugios y ruedas.

En este cuadro, la manifestación de los hechos se devela en parte gracias al juego de luces y sombras. Éstas permiten intuir la consecutividad en la historia al signar el paso específico de los sujetos: del fondo de los arcos

hacia adelante (zona iluminada) y de derecha a izquierda (a la habitación). En pocas palabras, las sombras indican su ubicación anterior en el tiempo de lo representado y este efecto de que los protagonistas vienen de atrás lleva “implicit ‘before’ and ‘after’ to the arrested moment of the painted scene” (Parkinson cit. en Ferrero, 2011: 100). No en balde se dice: “Gran parte de sus cuadros están ideados como relatos” (Moreno, 2008: 115) que, como en este caso, sugieren una historia en la que puede inferirse un punto anterior y un presente en desarrollo que precede a un potencial final.

En el cuadro vemos reflejada la lógica de la situación (la representación exacerbada de mujeres que en su afán consumista adquieren mercancías que las hacen cambiar), pero no concretamos el futuro, pues Varo crea un universo pictórico donde sugiere historias en progreso y casi nunca hechos consumados.⁶² Esta cuestión encaja con la lectura del devenir en el *nunc fluens*, ya que el momento de la plena acción transformativa se suspende en el presente, sólo a partir de éste esbozamos que en la obra el espacio pictórico detrás de los sujetos ya lo han recorrido o ya ha sido (el pasado), mientras el espacio pictórico delante suyo es lo que falta por transitar, representa al inalcanzable futuro. Para apreciar estos eventos desplegados en el tiempo debemos aprehenderlos secuencialmente:

Pero esa secuencia no puede ser temporal, en el sentido de que cada una de las fases vaya desapareciendo al ocupar la siguiente nuestra conciencia. Es la obra entera la que ha de estar simultáneamente presente en el pensamiento si queremos comprender su desarrollo, su coherencia, las interrelaciones entre sus partes (Arnheim, 2001a: 375).

⁶² Obras con una construcción narrativa similar son: *El flautista* (1955), *Roulotte* (1955), *Caminos tortuosos* (1957), *Vagabundo* (1957), *Coincidencia* (1959) o *Descubrimiento de un geólogo mutante* (1961), entre otras, “all of these images depict a scene in the middle of a story [en el intersticio presente] to which the viewer can ascribe a previous” (Ferrero, 2011: 103) y un potencial futuro.

De tal revisión global depende el entender la obra como la presentación de sujetos transitivos entre-medio no sólo espacial —“Lo principal son los viajes y los viajeros; todo es tránsito, paso, camino, vuelo, navegación, exploración” (González, 2008: 96)—, sino también en lo que respecta a su naturaleza.

Para captar la actividad procesal fisiológica y territorial, la orientación de la mirada de los sujetos representados es vital,⁶³ éstos llevan sus ojos hacia un punto lejano del plano para marcar que les queda un camino por recorrer y el devenir no ha llegado a su cúspide pues el *nunc fluens* relega la conclusión de la acción y el movimiento sugerido. En este cuadro, los sujetos clavan su mirada en la entrada del local, permitiéndonos inferir que tienen una meta: alcanzar la habitación lateral donde adquieren las refacciones para su transformación. Al conseguir estos recambios, “simbolizan la mecanización a la que alude Varo en algunos de sus contemporáneos” (Mendoza, 2010: 43). A este respecto, las tres estrategias temáticas que en conjunto aluden al devenir inacabado no sólo explicitan la transición territorial sino también el devenir de naturaleza.

En *Au bonheur des dames*, esta impresión fantástica de que hay una instantaneidad extensa fluyendo en el presente nos permite esbozar que Varo trastoca la lógica realista y hace alarde de una creatividad por medio de la cual plantea mundos fantásticos en donde es viable advertir al *nunc fluens*, configuración temporal que es ideal para acentuar lo extraordinario. En conclusión, la composición y las diversas estrategias temáticas presentes en la pintura nos consienten basar nuestro estudio en un *nunc fluens*, pues éste es el marco ideal de aquellas narraciones no verbales donde en el tiempo de lo representado se expone a protagonistas en una transición inacabada.

⁶³ No sólo se sugiere el movimiento físico del sujeto, también el itinerario que traza con la mirada.

Capítulo 3

EL SUJETO EN DEVENIR CARACTERIZADO POR LA LIMINARIDAD Y EL MIMETISMO

Anteriormente dilucidamos que sin *nunc fluens* no hay sujeto en devenir incesante pero falta ver que aquel posee los caracteres de liminaridad y mimetismo.⁶⁴ De ello daremos cuenta aquí; mostraremos que al participar de un proceso en un presente continuo, el sujeto se mantiene en un periodo liminar donde adopta la apariencia de su entorno, pero sin mimetizarse del todo. Antes de encauzarnos en tales caracteres de los sujetos representados haremos un análisis general, mas no somero, que explicita la pertinencia de hablar del sujeto deviniendo en el *nunc fluens* en una novela de Eduardo Antonio Parra y en dos pinturas narrativas de Remedios Varo.

3.1. NARRATIVA

3.1.1. *Nostalgia de la sombra*

Eduardo Antonio Parra enfocó su producción narrativa al cuento hasta que en 2002 publicó *Nostalgia de la sombra*, novela donde mantuvo su estilo y su

⁶⁴ Dijimos en la introducción que el mimetismo no es siempre determinante en expresiones narrativas de un sujeto en devenir; pero en los casos aquí expuestos sí se cumplen ambos atributos.

preferencia por presentar conflictos fronterizos que trascienden la violencia y el crimen. Por ende, aunque la trama se ubica en el norte y cuenta acerca de un sicario, va más allá de los actos brutales, y plantea:

Un discernimiento introspectivo sobre la conciencia de un asesino. Lo anecdótico no está sustentado en la intriga: factor determinante en toda estrategia punitiva o delincencial. El argumento de fondo sugiere un alejamiento nostálgico que no es sino fruto de una perpetua intimidación existencial (Sada, 2003: párr. 3).

Así, el autor va delineando la conciencia de un sujeto en devenir que exhibe su indolencia al matar, pero a la par da muestra de su inestabilidad mientras es parte de distintas transiciones personales y geográficas, como iremos detallando. Lo anterior no es de extrañar, pues Parra se adscribe a un movimiento literario (narrativa del norte)⁶⁵ en el que subyacen la migración y la frontera; por tanto, suele mostrar su concepción del mundo influido por la geografía fronteriza que “deja más vulnerables a los hombres” (Parra cit. en Aguilar, 2007: párr. 22). De ahí que acostumbre presentar a sujetos inestables que no dejan de cambiar, pues se relacionan con el viaje, la transformación y el continuo tránsito.⁶⁶

Consecuente con tal visión del sujeto procesual, la novela “relata el devenir del protagonista, un asesino a sueldo” (Lemus, 2005: párr.13), un

⁶⁵ “Yo soy de los que piensan que sí existe una narrativa del norte de México, con ciertos rasgos propios, así como existe una comida norteña, una arquitectura con características regionales [...] que reflejan la vida que históricamente se ha vivido en estas latitudes [...] [porque] en cuestiones narrativas la geografía no es todo, pero sí es un determinante para el devenir de la historia, para el moldeado de la particular forma de ser y de concebir el mundo” (Parra cit. en Mendoza, 2006: párr. 8-11).

⁶⁶ La mayoría de los protagonistas parrianos se mueven en el espacio (son viajeros, migrantes, vagabundos, delincuentes huyendo o cazando a sus víctimas), con este ir y venir afirman una vida sin anclajes, en donde están mudándose y mutando, pues sus cambios geográficos influyen en su ser y su hacer.

trashumante deviniendo existencialmente, quien admite “Soy un hombre en tránsito. Un caminante. No más” (Parra, 2004: 192). El homicida se nos revela de a poco, y aunque al principio lo conocemos como Ramiro Mendoza, el matón prófugo encargado de matar a Maricruz Escobedo,⁶⁷ descubrimos que antes de volverse sicario fue Bernardo de la Garza, periodista de nota roja que soñaba con escribir un guion de cine mientras se preocupaba por mantener a su familia.

Ésa era su vida hasta que una noche “tres jóvenes intentaron asaltarlo y se voltearon los papeles, porque el esclavo de la máquina de escribir descubrió su habilidad para golpear, pero también algo más: que su persona era capaz de herir, mutilar y asesinar con sadismo inaudito”⁶⁸ (Torres, 2007: 436). Luego de matarlos, Ramiro⁶⁹ comienza un devenir donde al estar en constante peligro de morir o ser capturado, vive el día a día. No tiene propósitos más allá de cumplir su último encargo y tampoco vive del pasado o lo atesora: “Bernardo de la Garza había sido expulsado a un ámbito sin pasado [...] los recuerdos serían fantasmas cada vez más transparentes” (Parra, 2004: 95). Por claves como ésa decimos que su experiencia del tiempo se enfoca en el ahora. Entonces, su temporalidad vital se impregna de la configuración temporal del *nunc fluens*, en la cual el ahora nunca va pasando

⁶⁷ Ramiro duda acerca de cumplir la consigna, se cuestiona si debe matar a una mujer, a una madre de familia, “la orden de Damián [su jefe] fracturaba el arraigo de sus códigos” (Parra, 2004:114).

⁶⁸ A partir de entonces experimenta el *nunc fluens*, pues de súbito “no longer attached to worldly concerns or worried about his future. In a strange, twisted way, he becomes free, liberated from his fears and obligations” (Bialowas: 2007: párr:11) y se dedica a vivir el momento sin pensar más allá.

⁶⁹ Éste es el nombre que más se mantiene en la novela, no obstante, en el trascurso de la historia, habrá de responder a apelativos como Bernardo, el Chato, la Bestia, Genaro Márquez, el Barbas, el Márquez o el Generoso. Esto es signo de la identidad incierta del protagonista, quien habrá de devenir buscando una caracterización estable, como veremos más adelante. En este sentido, aclaramos que cuando tratemos los episodios en los que Ramiro toma diferentes nombres lo especificaremos, pero mantendremos nuestra referencia a Ramiro, para mayor claridad en el análisis.

a pretérito a medida que el futuro ocupa su puesto (Zubiri, 1976: 1), en tanto se trata de un presente continuo.

Con todo, el *nunc fluens* funcionando como artificio narrativo no se presenta en la temporalidad global porque en ésta el tiempo transcurre linealmente, de hecho, nos permite saber que la trama se desarrolla dentro de unas coordenadas temporales que abarcan diez años: el tiempo que corre desde el asesinato de los jóvenes ladrones y ahora se dispone a matar a Maricruz en la misma ciudad donde inició sus crímenes.

La novela está dividida en once capítulos que refieren pasajes trascendentes en la vida del protagonista, no obstante, éstos no están organizados cronológicamente porque la narración tiene dos líneas temporales alternadas: en los capítulos nones se narra el presente de Ramiro y en los pares su pasado. Esta estructura de múltiples analepsis presumiblemente contrariaría la idea del devenir en el presente continuo postulado hasta ahora, sobre todo porque al estar inmerso en un ir y venir en el tiempo (entre el pasado y el ahora) parecería que el protagonista de la historia no vive sólo privilegiando el presente; sin embargo, no es Ramiro quien evoca el pasado (de hecho para él el ayer está enterrado y se empeña en desdeñarlo), es el narrador omnisciente quien para ubicar la historia e introducir al lector en la vida del protagonista nos cuenta sus antecedentes. Sólo así podemos entender cómo es que Ramiro llega al momento actual cuando se le indica matar a Maricruz.

La trama inicia con ese mandato, a partir de ahí los capítulos tres, cinco, siete, nueve y once se centran en el acaecer actual de Ramiro, por eso el narrador refiere a detalle las situaciones a su alrededor, y además describe los espacios exteriores que recorre Ramiro y los espacios en sus pesadillas. Estas pormenorizadas percepciones exteroceptivas e interoceptivas permiten atestiguar las escenas en desarrollo. Tal efecto se debe, en parte, a que “Los cuentos de Parra son altamente visuales, perceptibles; el lector casi está participando de esa articulación discursiva” (Rodríguez, s/a: párr. 4), pero también se debe a que esos capítulos nones están configurados con verbos en presente, los cuales implican una noción de simultaneidad que acerca al lector con los eventos en progreso.

Ahora bien, recordemos que “El tiempo del verbo no sirve tan sólo para designar la temporalidad, sino que también significa una relación particular entre el que habla y aquello de que se habla” (Ducrot y Todorov, 2009: 357), como tal, el que la enunciación del narrador sea paralela a lo contado no es gratuito, sugiere que aquel no tiene tiempo de procesar los hechos o cavilar sobre ellos porque también él es partícipe del presente que prima en el relato; por ende, el narrador cuenta los eventos como se suceden sin referir reflexiones ulteriores.

Entendemos que “los protagonistas de la narración, actúan o se hallan en un mundo ficcional donde, independientemente del orden que comparezcan, hay siempre un antes y un después” (Uribe, 2007: 53). Sin embargo, Parra pone el foco de la historia en el presente cuando Ramiro se prepara para matar a Maricruz (cuando la conoce, sigue, acecha); antes de eso nada importa, pues este insólito personaje “existe sin referencias ni coordenadas originales” (Guzmán, 2009: 173). Ramiro vive casi sin memoria —“debió haber una época en que vivía con calma, un tiempo de sosiego. No, no lo recuerdo. Sólo puedo recordar mis pies aplastando el suelo. Y lo que no existe en la memoria no tiene importancia”⁷⁰ (Parra, 2004: 192)— y sin expectativas, en su vida no hay lugar para esperanzarse en salir del bajo mundo. En pocas palabras, Ramiro vive el momento dejándose llevar por la inercia de su labor sicarial, es decir, no considera el futuro ni aspira a él, esto “repercute en su personalidad y lo hace sufrir un desencanto ante la falta de continuidad histórica” (Guzmán, 2009: 174).

Al experimentar el *nunc fluens* Ramiro percibe sólo el presente. Como tal, “Después de sus primeros asesinatos, inicia un peregrinaje sin rumbo; la

⁷⁰ El narrador extradiegético y omnisciente casi siempre refiere lo que dicen los personajes sin darles voz propia, no obstante, en algunas ocasiones le cede la palabra a Ramiro. Consideramos que lo hace así para resaltar “la subjetividad del personaje, el léxico, la sintaxis, la semántica, los juicios, las valoraciones, la ideología, [los cuales] corresponden al personaje, no al narrador” (Filinich, 1997: 173). Así, en disquisiciones como éstas Ramiro cuenta de viva voz sus intenciones, deseos y secretos más íntimos.

carencia de un propósito final es el hilo conductor de su vida, hay una permanente negación de ideales” (Guzmán, 2009: 173). En este estado nihilista, Ramiro rechaza todo principio o idea fundamental que rige la conducta social, incluyendo, claro, la noción que señala que el tiempo es un *fluir* lineal.

Pero no sólo estas referencias indican el *nunc fluens* en la temporalidad vital de Ramiro. Como suele ser presa de estados de inconsciencia e irrealidad que denotan una subjetividad en la apreciación del tiempo vivido,⁷¹ es natural pensar que dichos estados se acoplan a una configuración temporal que no sigue una línea temporal. De ahí que Ramiro “no era capaz de sacar a la luz las piezas sueltas de sus recuerdos [...] no está seguro de dónde está, ¿cuánto tiempo lleva ahí, por qué está así?” (Parra, 2004: 80).

Aunque la temporalidad global parezca más acentuada en la novela que en los cuentos previos, sobre todo porque casi no hay intromisión de fantasía, también aquí se recalca la ficcionalidad y el distanciamiento de la línea cronológica.⁷² “Parra manipula los hilos del tiempo y va contando la vida de este hombre que se hizo asesino por accidente y se convirtió en sicario por fascinación” (Torres, 2007: 436). Como parte de esta manipulación, ya vimos que no hay concordancia entre el orden temporal de la historia y el orden del discurso.

Ahora bien, como dijimos que Ramiro era un hombre de familia convertido en matón, la lectura de un sujeto en continuo devenir en el *nunc fluens* podría estar en riesgo. No obstante, Ramiro está en permanente condición de llegar a ser pues su devenir no acaba al comenzar a matar, eso es sólo la manifestación de la naturaleza asesina que estaba latente en él: “Digamos que no tiene principio el mal, empieza donde lo hallas por primera vez y te sale al encuentro por todas partes” (Parra, 2004: 90). Expresar criminalidad

⁷¹ “Se le revuelven en la cabeza otros despertares de distintas épocas y por varios minutos no logra separar las ideas reales de las alucinaciones azuzadas por el sueño” (Parra, 2004: 203).

⁷² En este caso, la falta de cronología apunta al *nunc fluens*, nótese que la ausencia o disminución de una temporalidad lineal no implica necesariamente un presente continuo.

es un paso más en el devenir de este sujeto que trata de encontrar su identidad, camino que lo lleva a ser pepenador en Monterrey, limpiador de coches en la Ciudad de México, cargador de bultos en el puente internacional, convicto en Nuevo Laredo, sicario, etcétera.

Seamos puntuales, Ramiro tiene una gran “necesidad de ordenar su realidad personal, para a su vez acceder a una plausible redención” (Sada, 2003: párr. 2). Está en proceso de autodescubrimiento y de hallar sentido a su vida, pero al desdeñar el pasado y no interesarse en el futuro (experimentar el *nunc fluens*), no tiene identidad definida y mantiene su inestabilidad y nula identificación: “¿es mío este pensamiento, o de Bernardo, o del Chato o de Genaro o de Ramiro? [...] vuelve a reír, intentando reconocerse y al no conseguirlo, calla” (Parra, 2004: 203). En consonancia con esta filiación menguada, no mantiene un apelativo fijo o una imagen constante y siempre está en proceso de encontrar los rasgos propios que lo caracterizarían ante los demás y ante sí mismo:

Tampoco pudo reconocer la imagen que le devolvía el espejo. Ese hombre con las sienas canosas, incómodo dentro de su traje [...] no tenía nada que decirle a su memoria. Cualquiera que fuera su atuendo, desde mucho tiempo atrás, los espejos exhibían para él individuos extraños de nombres carentes de significado. Cada uno distinto al anterior y siempre desconocidos (Parra, 2004: 74).

Ramiro no obtiene identidad unívoca porque al vivir el tiempo como un presente continuo extiende su búsqueda de ésta y él se mantiene en transición inconclusa, ejemplificando el carácter liminar en el que no acaba de transformarse pero tampoco regresa al punto anterior. Ramiro entra deliberadamente en el proceso de cambio existencial, su vida gris es un catalizador para querer ser otro. Así pues, más allá de una estrategia de supervivencia, su devenir en el *nunc fluens* buscando una filiación —que lo lleva a experimentar varias personalidades no definitivas— es la búsqueda perpetua para ser el hombre que pretende, pero que en parte no consolida pues ni él sabe hacia dónde va.

Antes de proseguir es pertinente advertir que tomamos las bases del concepto de *liminaridad* del planteamiento del antropólogo Víctor Turner, quien en 1967 definió la *liminaridad* como el periodo pasajero que se experimenta cuando mediante los ritos de paso (en sociedades pequeñas y primitivas) se produce una transición entre estados distintos, por ejemplo, ir de niño a guerrero.⁷³ En estos lapsos de paso “el individuo ya no es lo que era antes pero tampoco ha alcanzado el nuevo estatus” (Turner, 1999: 103).

La liminaridad fue concebida como un periodo donde se da “un cambio o devenir transicional del individuo dentro de la dinámica social” (Turner, 1999: 109), en él se experimenta un limbo indefinido⁷⁴ hasta que al final el individuo logra integrarse a otra condición. La liminaridad finaliza porque después del periodo de *paso* llega la transformación conclusiva, esto se debe a que por más que los individuos transicionales se abstraigan de la línea del tiempo, este último permea todo su proceso y en algún momento dado llega el futuro con sus definiciones.

Aunque dista mucho de haber equivalencia entre esta transición y la representación artística de un sujeto deviniendo, el hecho de que la naturaleza liminar implique una “fase intermedia o especie de limbo” (Uribe, 2004: párr.1) extenso durante un proceso de cambio, nos permite trabajar con la esencia del concepto en expresiones narrativas donde vemos a sujetos representados en el intermedio de un proceso transformativo o devenir en el *nunc fluens*. Claro está, plantear la liminaridad en esta clase de narraciones implica

⁷³ Turner basó su concepto *liminar* como periodo de paso en la noción del etnógrafo Arnold Van Gennep, quien en 1909 planteó los *rites de passage* como procesos transitivos (Delgado, 2006: 37). Turner explica la liminaridad en un ritual de la sociedad africana Ndembu donde los jóvenes anhelan alcanzar otro estatus y para eso pasan por una fase transitoria intermedia o liminar.

⁷⁴ En el periodo liminar no hay límites fijos sino fronteras flexibles y permeables, pues la transición es indeterminada, no se sabe cuánto durará (Turner, 1999: 103), sobre todo porque tal transición tiende a regirse, en primer lugar, por la maduración espiritual y simbólica que varía dependiendo del individuo, y sólo después por el tiempo físico.

que el umbral se extiende sempiternamente y, por tanto, la liminaridad pierde su condición pasajera y ya no acaba resolviéndose en la transformación.

Esta clase de liminaridad más que ser antropológica adquiriría en el ámbito de las artes un carácter ficcional que supondría realzar la condición entremedia del periodo, revelándolo como un intersticio que apunta hacia pero no llega al cambio final porque queda “atrapado” en un presente continuo. Como en las expresiones narrativas donde se manifiesta este *nunc fluens* los sujetos representados se mantienen en proceso de llegar a ser, invariablemente se caracterizan por estar en el periodo liminar entre lo que fueron en el pasado y lo que serán en el futuro; es decir, tal intersticio entre estados distintos se presenta en toda representación artística de un sujeto deviniendo en el *nunc fluens*, por lo que decimos que no hay devenir en esta configuración temporal sin liminaridad ficcional.

Ramiro ejemplifica aquello: desde que comenzó a matar ha seguido el proceso que lo lleve a descubrir su identidad, pero sin lograrlo aún; esto es, está en un periodo liminar extendido por diez años y no parece acabar ni cuando al final de la novela resulta herido al asesinar a Maricruz. Entonces se sugiere que Ramiro está en las puertas de la muerte y su devenir ha finiquitado; sin embargo, no atestiguamos su transición definitiva al inframundo porque el final es incierto, no se esclarece su fallecimiento, y de hecho se subraya la convicción de Ramiro acerca de que sobrevivirá, está tan seguro de que sólo necesita descansar para seguir su camino que terminamos por creerlo.

Ver su posible defunción como un periodo de paso incompleto reafirma la lectura liminar de Ramiro. Es revelador que el propio final de la historia marque la experiencia de una fase intermedia entre la vida y la muerte. Aunque claro que la liminaridad no es exclusiva del desenlace, este atributo está presente en otros procesos de cambio en el devenir sin intermisión de Ramiro, por ejemplo, cuando en el basurero simboliza una condición entremedia entre lo animal y lo humano. Al comportarse como quien responde a sus instintos básicos aparenta animalidad pero a la par, da signos de ser humano cuando entabla una amistad con otro pepenador o cuando se enamora de una indigente. Ramiro se mantiene en un periodo liminar en donde

“no son ni una cosa ni otra; o tal vez son ambas al mismo tiempo; o quizás no están aquí ni allí” (Turner, 1999: 108).

Siguiendo este punto, Ramiro da muestras de su condición liminar pues al ser un asesino brutal ejemplifica una fase entre lo humano y lo monstruoso, donde no es ni uno ni otro; sobre todo porque así como exhibe una inclemencia asesina, también expresa humanidad al no querer asesinar a una mujer o al matar para defender a inocentes⁷⁵. De tal modo, Ramiro representa a un “ser transicional o persona liminar que resulta indefinible categóricamente” (Turner, 1999: 106) pues trasciende la idea del límite como una barrera que “nos identifica y constituye al separar naturalezas distintas” (Trías cit. en Alemán, 2004: 30-31). El que Ramiro posea un carácter liminar manifiesto donde está ‘entre y en mitad de’ su transición” (Turner, 1999: 108) resulta natural si pensamos que Parra ha reconocido abiertamente: “A mí siempre me ha gustado mucho la idea del limbo” (Parra, 2011). Trabajar con esta idea como el foco del discurso le significa poder representar a sujetos en fases intermedias en un *nunc fluens*.

Gracias a la presencia de tal configuración temporal en la novela se concibe la coexistencia de lo posible y lo irreal: un hombre en eterno devenir en un presente continuo, quien suspende su llegar a ser y adquiere una liminaridad permanente y una insólita mimetización. Por eso ponderamos nuestra categoría de interpretación estética; ésta nos permite elucidar que *Nostalgia de la sombra* es mucho más que otra novela norteña sobre la violencia, nos propone una relativización del tiempo donde predomina el ahora. Dicha violación al tiempo lineal es axial en el relato porque mediante el *nunc fluens* Parra postula un interesante personaje protagónico en devenir que desdén la trayectoria histórica.

⁷⁵ Antes de volverse sicario, Ramiro está a punto de cruzar la frontera norte cuando atestigua un cruel abuso hacia los migrantes, por lo que mata al abusador y resulta apresado en Nuevo Laredo.

En su sempiterno llegar a ser y en medio de cambios inconclusos en un presente extenso, Ramiro incluso llega a mimetizarse con su entorno.⁷⁶ El carácter de mimetismo de este sujeto procesual destaca durante toda la historia, pues su débil identidad le permite acoplarse a cualquier medio, adquiriendo las características de las condiciones o seres que lo circundan; como él mismo dice: “Nadie te va a reconocer. Mírate en un espejo: tu cara es demasiado común, te confundes entre los otros, no presentas señas particulares, ni siquiera tus cicatrices se notan a simple vista. Vaya, *no tienes identidad. Te adaptas a cualquier ambiente*” (Parra, 2004: 22. Las cursivas son nuestras).

Ramiro va moldeando su apariencia y quehacer a las pautas de diferentes contextos. Como cuando al huir después de su primer asesinato se topa con un basurero donde se resguarda. Entonces comienza a imitar la conducta elemental de los individuos marginados y primitivos (teporochos, pepenadores, vagabundos y mendigos), quienes en ese “sitio reservado a los demonios y las almas que han decidido abandonarse al mundo de los hombres” (Parra, 2004: 125) responden a las necesidades básicas y no acatan las normas elementales de convivencia, limpieza y comportamiento de la sociedad reglamentada.

El vertedero es clave para enfatizar el *nunc fluens* porque se trata de un espacio fuera del tiempo donde las actividades de sus habitantes se rigen por la sensación de que el tiempo no pasa, ahí “todo parece transcurrir en el

⁷⁶ Ya apuntamos que el sujeto en devenir en el *nunc fluens* no siempre se mimetiza con el entorno o con los elementos en él; no obstante, suele ocurrir así (sobre todo en expresiones pictóricas) porque en su transfiguración gradual el sujeto puede cambiar también según las condiciones de lo que lo rodea. Como en su devenir toma parte de diversos procesos de mutación, nada impide que uno de ellos implique al contexto. El proceso mimético en la naturaleza también es un llegar a ser que se percibe mientras está en desarrollo pues cuando la mimetización se ha completado se acaba el devenir y sólo queda el resultado. Sin embargo, vemos que los sujetos representados por Parra y Varo son parte de procesos miméticos inconclusos porque la representación de la mimetización en expresiones narrativas toma visos de ficción, y entonces el proceso de imitar al entorno puede prolongarse sempiternamente gracias al *nunc fluens*, como en el caso de Ramiro.

mismo día, o en la eternidad; espacio donde el hambre, la sed, el calor, el cansancio y la abulia están instalados como permanente forma de vida” (Guzmán, 2009: 182). Con todo, a Ramiro no le es difícil adaptarse al lugar porque al arribar lleva días buscando la desmemoria, la cual consigue cuando se golpea la cabeza y termina por desorientarse. Tan es así que no se reconoce entre esa barba larga y descuidada, la piel sucia, la ropa llena de lamparones y manchas de sangre, “Tampoco logró encontrar nada conocido en esas manos llenas de ampollas y ronchas. Resolló con resignación. No era capaz de reconocerse, aunque algo en su interior le aseguraba, que ya irían surgiendo poco a poco, los retazos de sus recuerdos” (Parra, 2004: 126). Éstos van manifestándose fragmentados y diluidos cuando Ramiro se ha adecuado al contexto (sobrevive pepenando) y a la apariencia de sus habitantes (es otro sujeto desaliñado, enfermo y desvaído que ya no se llama Ramiro sino el Chato), es decir, cuando se ha mimetizado casi totalmente.

No percibimos el proceso mimético como algo completo, pues si fuera así Ramiro se pensaría como un pepenador más pero no es así, comprende que posee una naturaleza asesina que lo distingue y que se patentiza una noche al volver a matar. Entonces debe huir y continuar su devenir de descubrimiento personal en otros sitios en donde también se mimetizará con los sujetos del entorno (los convictos de la cárcel o los empleados de Damián) y se adaptará a las nuevas situaciones: “[...] era cuestión de acostumbrarse, de adaptarse a lo nuevo. Lo sabía. Al no contar con una existencia propia, nada le impedía meterse en la casa o en el pellejo de cualquiera. Los disfraces le sentaban bien” (Parra, 2004: 123).

El propio Parra admite “*Nostalgia de la sombra* iba a llamarse *Instinto*, porque su protagonista es un animal que se guía por instintos, que se mimetiza con la naturaleza y se deja llevar simplemente por el momento, sin pensar o calcular, manteniendo un instinto animalizado” (Parra, 2010). Aceptar que Ramiro posee cualidades animalizadas es factor para exponer que de forma similar a la mimetización emprendida por animales e insectos que imitan los colores o características de otros organismos o elementos —como indica Caillois—, Ramiro también es capaz de adaptarse a las necesidades del momento: cuando acecha a Maricruz se vuelve un camaleón que se aco-

pla al comportamiento e imagen de comensales o transeúntes de los lugares a los que ella asiste. Este mimetismo es de tipo ofensivo, pues está “destinado a sorprender a la presa” (Caillois, 1998: 96). También maneja un mimetismo defensivo “utilizado para ocultarse de la vista del agresor” (Caillois, 1998: 96) cuando se esconde en el basurero luego de sus primeros homicidios.

Al experimentar un presente continuo que no deja llegar a una conclusión futura, Ramiro es parte de metamorfosis y transformaciones sin fin en las que reproduce caracteres ajenos para adaptarse y sobrevivir. Esto se le facilita porque, como tiene una personalidad inconstante y mutable, imita las características principales del entorno y de los sujetos en él: lo primitivo y deshumanizado del basurero, la violencia e inclemencia de la cárcel y la sangre fría del contexto de asesinos, es decir, Ramiro condiciona su ser y su hacer a estas circunstancias. No hay duda entonces de que el entorno “funge como una prolongación, casi como una explicación del personaje” (Pimentel, 1998: 79), pues es como si Ramiro lo reflejara y hasta se confundiera con él; por tanto, el entorno no funciona sólo de sostén del mundo narrado sino como eje de la trama.

En su proceso de mimetización incluso trata de emular la imagen del distinguido jefe de sicarios, Damián, a quien imita en su aspecto immaculado —“Volvió a ver en el espejo su cabello bien peinado, ningún pelo fuera de su lugar, el mentón y las mejillas sin asomo de sombra, los dientes limpios y las uñas cortas” (Parra, 2004: 287)— para encajar en el estándar de los homicidios elite que le encomienda. No obstante, pronto se percató de que “De nada me sirvió el entrenamiento, ni las recomendaciones, ni el dinero, ni la ropa cara. Siempre seré el mismo” (Parra, 2004: 291); es decir, Ramiro entiende que aunque va pasando de ser un asesino impulsivo a ser un matón calculador (amoldado a las expectativas de su jefe) sigue siendo el mismo sujeto sin filiación y entonces deberá continuar su camino para encontrarla.

En conclusión, Ramiro se mantiene en un periodo liminar donde se mimetiza con las circunstancias, exhibiendo así una inusual forma de ser sujeto que trastoca la lógica preconcebida que tenemos del ser en el mundo; de ahí el interés por elucidar a tal sujeto, gracias a él atendemos la marcada

ficcionalidad de algunos de los relatos de Parra desde una perspectiva inédita: del *nunc fluens* como eje para el ser extraordinario del protagonista.

Y éste no es un caso único, los protagonistas de los cuentos previos también presentan esta naturaleza excepcional que posee atributos específicos. La liminaridad se ve en “Los santos inocentes” gracias a la noche de muertos, la cual representa un lapso entremedio que origina un recorrido simbólico en donde los extintos parecen retomar la vida, pero al permanecer en un intersticio no cruzan la frontera definitiva en el futuro y se mantienen en el proceso de *estar* vivos o difuntos. Carmen denota su mimetización al integrarse al entorno sobrenatural, introduciéndose en el mundo del otro y semejándose con la apariencia espectral de los muertos, hasta el punto de ser confundida con ellos.

En lo que respecta a “Traveler Hotel”, los viejos simbolizan su liminaridad porque están en el límite de la vida, pero sobreviven en el umbral sin jamás pasar al otro lado. En este interludio van interiorizando la decrepitud del antiquísimo edificio y al mimetizarse adoptan sus características decadentes, en un efecto de espejo donde los huéspedes reflejan lo viejo y maltrecho del hotel. Así lo enfatiza Nora Guzmán: “Aunque la descripción se centra en el hotel, las características de desintegración, rompimiento y decaimiento se contagian a los personajes, cuyas vidas también están en total deterioro” (2009: 94). El propio Parra reconoce lo anterior cuando admite que se ve a los personajes convirtiéndose en ese hotel a punto de derrumbarse. Ahora bien, develado el atributo liminar y mimético del sujeto en devenir en narraciones verbales, apuntalaremos nuestra propuesta en la pintura narrativa.

3.2. PINTURA NARRATIVA

3.2.1. *Mimetismo*

Mimetismo (1960) posee tres de las principales constantes en la producción de Remedios Varo. La pieza fue creada bajo la técnica de óleo/masonite y tiene dimensiones pequeñas, 48 x 50 cm. Además de estas recurrencias formales,

Varo exhibe en *Mimetismo* una de sus temáticas más usuales: plasmar a un sujeto procesual en plena transición, es decir, deviniendo.

A la luz de ello, podría creerse que la pintura repite el esquema iconográfico de plasmar sujetos en medio de un trayecto territorial, como dilucidamos en *Ah bonheur des dames*;⁷⁷ no obstante, *Mimetismo* es una pieza significativa en la propuesta pues nos permite explicitar que en expresiones narrativas no verbales la lectura del devenir en la configuración temporal del *nunc fluens* se basa en una transformación de condición más que en una traslación que insinúe que se está pasando de un lugar a otro.⁷⁸ Basta pensar en que una estrategia temática (relativa al contenido) que enfatiza la narratividad estriba en que el sujeto representado esté en tránsito territorial o de naturaleza, y esto último es muy usual en la producción de Varo, pues el viaje es “la metáfora más frecuente en el universo de nuestra pintora [...] Viaje, naturalmente, en su dimensión trascendental” (Castells cit. en Varo, 1997: 46).

Así se manifiesta en *Mimetismo*, obra en donde el protagonista representa una clase de movimiento al que José Luis Antequera denomina “interior, metafórico” (2008: 358-359). En consecuencia, aunque no se sugiere una transición territorial (con la presencia de sujetos a la mitad de un sendero) sí nos percatamos de la simbolización de un viaje metafórico y trascendental, en el sentido de que hay una transformación va más allá de los

⁷⁷ Esta pieza no es excepcional dentro de su producción, Varo acostumbra sugerir transi-tividad y representar a sujetos en medio de procesos como volar (*Vuelo mágico* de 1956), correr (*Personaje* de 1958), caminar (*La despedida* de 1958), rodar (*Caminos tortuosos* de 1957), subir o bajar intrincadas edificaciones (*Ruptura* de 1955), navegar (*Tránsito en espiral* de 1962), etcétera.

⁷⁸ Para posicionar esta idea del llegar a ser en un presente continuo en la pintura, es vital percibir que el sujeto representado está en la etapa liminar de una mutación de naturaleza que comprendemos gracias a que lo vemos en un proceso de mimetización. Ésta no es tan categórica en expresiones narrativas verbales, pues éstas exponen la progresión de acciones en una temporalidad sucesiva en donde estrategias discursivas (descripción, diálogo, monólogo, isotopía) refieren sistemática, diversa y puntualmente la idea de un devenir interminable en el *nunc fluens*. Así lo apreciamos en los relatos de Parra, los cuales forman parte de un *corpus* en el que tanto liminaridad como mimetismo son axiales.

límites físicos. Éste comprende un cambio en la naturaleza ya que aun permaneciendo sentado el sujeto va transitando de lo humano a lo inanimado al irse convirtiendo en mueble (cosificándose).

En atención a esto, debe quedar claro que *Mimetismo* presenta una habitación donde un sujeto de naturaleza femenina está sentado en un sillón, rodeado de objetos que parecen tener vida, y de un gato que se asoma por una rendija entre las tablas del piso de madera. Gracias a esta disposición/distribución deducimos que la mujer es el elemento dominante, es el centro y equilibrio en la imagen y roba la atención porque se ubica en el área axial que “es lo que miramos primero” (Dondis, 1992: 21); por tanto, este sujeto nos permite recorrer la escena primero atendiéndolo a él y a sus elementos cercanos y luego a los que se hallan detrás,⁷⁹ esto es, tenemos un orden de presentación (tiempo de la representación).

Al fijarnos en la mujer, notamos que está asimilándose al sillón mientras los objetos a su alrededor se vitalizan en respuesta a la primera transmutación en mueble, es decir, tenemos una ordenación temporal (tiempo de lo representado). Así, aunque la imagen no ostenta el curso del tiempo, la narratividad y la sucesión temporal están implícitas y son identificables gracias a que reconocemos un tiempo de la representación en la composición y a que en ella hay diversas estrategias temáticas en conjunto, las cuales refieren al sujeto representado inmerso en un devenir físico y de condición.

En *Mimetismo* hay figuración dado que los elementos presentados son reconocibles, y pese a formar parte de un universo pictórico ficcional “insólito, de todo punto incompatible con el mundo familiar,⁸⁰ [como Varo] toma

⁷⁹ La iluminación y las líneas del piso acentúan la profundidad del armario y se hace posible esta visualización jerarquizada del espacio pictórico, donde el sujeto se ubica primero en la escala jerárquica porque tiene mayor peso o importancia a nivel visual.

⁸⁰ “La descontextualización del objeto de la pintura surrealista, en su desafío a las leyes de la lógica y suprema arbitrariedad, aparece en la obra de Remedios, como en *Mimetismo*, donde los objetos cobran vida propia y el ser humano, en este caso una mujer, se transforma en un sillón ante la mirada escrutadora de un gato” (Martín, s/a: 233). No obstante, en la estética de Varo

del mundo real los diversos elementos que lo componen” (Caillois, 1966: 16) se viabiliza comprender que los objetos y sujetos representados participan de procesos de trasmutación (respectivamente se vitalizan y cosifican) dentro de una sucesión de instantes en el tiempo de lo representado.

Para captar la sensación del paso del tiempo en una pintura es importante percibir el movimiento. Este dinamismo no está ausente de *Mimetismo*, reside sobre todo en los objetos: “[...] los muebles se aburren y el sillón muerde a la mesa, la silla del fondo investiga lo que contiene el cajón” (Varo cit. en Gruen, 2008:118). Así, mientras una pata del costurero se estira y abraza a la del sillón, éste hace lo propio y atenaza la pata del costurero, ello a la vez que las tijeras de la canastilla van levantándose, múltiples hilos se desbordan de la cesta y de ella se eleva una tela que se acerca al sillón. Asimismo, el armario se abre a voluntad y deja ver unas nubes entrando en la habitación,⁸¹ en tanto la silla a la izquierda levanta su pata delantera para abrir el cajón inferior del armario y sacar una tela. Cerca de donde ocurre esto, un gato se asoma para contemplar la escena, “el gato que salió a cazar, sufre susto y asombro al regreso cuando ve la transformación” (Varo cit. en Gruen, 2008:119). El ir y venir del minino es importante porque da a entender la sugerencia de un suceder temporal que se suspende en el ahora, por eso todavía puede reconocerse a la mujer en proceso.

La obra refleja el ineludible precepto de que toda transición se lleva a cabo a través del tiempo, pero su particularidad es que tal sucesión se centra en el presente. De ahí que no termine la transformación, proyectándose así un devenir inconcluso que tiene cabida en la configuración temporal del

no permeaba la intención de llegar a una desfamiliarización tal, que se volviera “ininteligible la realidad cotidiana a partir de una novedosa disposición de elementos familiares” (Andrade, 1996: 20), ante todo porque Varo no siguió rigurosamente las convenciones de los surrealistas abstractos, de haberlo hecho la narratividad de sus pinturas difícilmente se hubiera logrado.

⁸¹ La puerta del armario por donde se asoman algunas nubes parece ser la entrada a otra dimensión. La inclusión de las nubes subraya la fantasía y la idea de que una artista como Varo, impregnada de la estética surrealista, no podía dejar de reconocer el *dépaysement*, es decir, “la descontextualización o desarraigo de los objetos y figuras familiares” (Rubio, 1994: 131).

nunc fluens. En este devenir, el sujeto representado es un agente de acción que al ir (con)fundiéndose con un sillón está cambiando si bien no de lugar, sí de naturaleza. Muestra cierta dinámica, aunque no se mueva no niega su mutabilidad en el tiempo. Y pese a que podría pensarse que su postura corporal apunta a que está paralizado y sólo atestigua las acciones, el sujeto conserva su calidad de efecto de sentido con una particular fuerza de acción porque en él se aprecia un trayecto (ir convirtiéndose en un mueble), por tanto, un cambio y un movimiento intencionales, pues él mismo ha propiciado su transfiguración. Esto se debe en parte a que en *Mimetismo* —como en la mayoría de los cuadros de Varo— los sujetos poseen una “capacidad de transformarse que los pone en íntimo contacto con el mundo animal, vegetal y mineral. La metamorfosis es la manera natural de ser de éstos” (Andrade, 1996: 77). No es extraño que parezca que el sujeto se ha puesto en proceso, proyectando la experimentación de otra naturaleza. Aquí también la protagonista denota que está en camino de descubrir algo porque está deviniendo en otra condición que la llevará a averiguar qué se siente convertirse en mueble.

Podríamos relacionar la pintura con el interés de Remedios y Leonora [Carrington] por la alquimia, con sus investigaciones y experimentos sobre la vida potencial que puede haber en los materiales inertes y objetos cotidianos⁸² (González, 2006: 11).

Nuestra lectura apunta a reconocer la incansable inquietud de Varo por plasmar sujetos inmersos en la ciencia, el cambio y el descubrimiento. Acordé-

⁸² Algunos estudiosos señalan que *Mimetismo* refleja el estancamiento y la sumisión de la mujer ante las labores del hogar; no obstante, no concebimos que Varo haya reflejado su temor “por la parálisis en que podía desembocar la apatía y prevenía contra ella en un estudio, lleno de fuerza, sobre la pasividad femenina” (Kaplan, 1998: 159), y es que no vemos un detenimiento sino un afán de experimentación y dinamismo con distintas naturalezas. Esta idea la compartimos con Lois Parkinson, quien también ve al sujeto “integrarse figurativamente al reino material, esta figura trasciende la división entre el ser y el otro en su mundo permeable y transparente” (2002: 66).

monos que “Remedios se mantenía en un constante afán de transformación, luchando siempre contra cualquier signo que pudiera implicar un estancamiento interior, la pérdida del dinamismo vital” (González, 1966: 166). *Mimetismo* ostenta la experimentación y dinámica,⁸³ pues parafraseando a Beatriz Varo, los objetos cobran vida mientras el sujeto se va transformando (1990: 129). Esto comprueba que el cuadro no muestra estancamiento sino la transición incesante de un sujeto de acción que va más allá de sí mismo para explorar otras condiciones.

En lo que respecta a la restante estrategia temática, también la orientación de la mirada del sujeto expone su condición procesual, pues aunque no dirige nuestros ojos a una dirección territorial adyacente (no está en tránsito físico), con su mirada perdida hacia un punto indeterminado denota que está transformándose en algo inerte, es decir, nos guía hacia el próximo evento de la serie: su deshumanización total. Estas estrategias en conjunto, aunado al orden y distribución del espacio pictórico, dan la pauta para establecer que algo está sucediendo en la escena: el sujeto metamorfoseado está en un devenir interminable porque se halla en un periodo intermedio (presente) entre un pasado inaccesible y un futuro inalcanzable, por eso ya no es lo que era ni se vuelve otro, “se encuentra separado de su estatus anterior [mujer] pero no es una parte completa del siguiente [sillón]” (Turner, 1999: 103), manifestando liminaridad.

Recordemos que en su formulación original la liminaridad es un periodo intermedio. Éste puede funcionar en expresiones narrativas que al exponer un ahora en desarrollo postulan a sujetos en el camino de concluir sus procesos. En este caso la liminaridad pierde su condición pasajera antropológica para convertirse en una liminaridad ficcional que da cuenta de un periodo intermedio sempiterno⁸⁴ propio del *nunc fluens*. Eso se sugiere en *Mimetismo*, en donde

⁸³ Se interesó en la alquimia y la cocina (lugar apto para probar sustancias). En sus textos refiere tal experimentación, como en *Los observadores de la interdependencia de los objetos domésticos y su influencia sobre la vida cotidiana* en donde “explica como el conocimiento y relación con los objetos de la casa permitió “algunas conquistas sobre la vida de cada día” (González, 2006: 11).

⁸⁴ A diferencia de la liminaridad antropológica, donde la transición acaba resolviéndose en la transformación.

vemos que como el sujeto no termina de pasar de un modo de ser o estar a otro distinto, se halla en un presente que consiente la mutación inacabada.

Como parte del devenir, el sujeto va cambiando su naturaleza al mimetizarse con su medio. El mimetismo consta de adoptar la apariencia de los seres u objetos del entorno⁸⁵ y produce “la despersonalización por asimilación al espacio” (Caillois, 1998: 122). Esta adaptación morfológica se ve en el cuadro, por eso el sujeto va despersonalizándose, incluso hasta dejar de lado su humanidad para adquirir intencionadamente las propiedades del sillón. Entonces ya no sólo diríamos que el sujeto “está *en* un ‘medio’, sino que además *es* ese ‘medio’ y la energía misma que ahí lo define” (Caillois, 1998: 133. Las cursivas son del autor).

Una mujer está sentada en un sillón recubierto de terciopelo sembrado de flores de lis. El motivo atraviesa el cuerpo de la paciente. Dondequiera que la piel es visible, es decir en el rostro y la garganta, está salpicada de flores de lis que se verían por transparencia si la criatura fuera de vidrio. Mejor aún, sus manos ya no tienen dedos sino la misma voluta en que terminan los brazos del asiento y sus pies son idénticos a las patas del mueble (Caillois y Paz, 1966: 20).

La mimetización del sujeto la vinculamos con el origen del término *imitar*, el cual deriva de *mimos* y *mimeisthai*,⁸⁶ éstos referían “al cambio de personalidad que se experimentaba en ciertos rituales en que se encarnaba a seres de naturaleza no humana” (Galí, 1999: 96). El sujeto representado en la obra simboliza esta capacidad de encarnar a un ser alejado de sí mismo, pero no sólo él ostenta mimetización. Los muebles participan en este devenir en otra

⁸⁵ El mimetismo de los sujetos representados en la obra es intrínseco (se da entre los propios elementos del cuadro) y no extrínseco, que trate de “la teoría del arte se ha fundado en la doctrina de la mimesis, entendida como imitación de la naturaleza” (Galí, 1999: 95).

⁸⁶ *Mimos* y *mimeisthai* remitían a la imitación en esferas rituales. No ahondaremos en ello porque la intención al mencionarlos es redondear la idea de que la mimetización ya sea en la naturaleza, los ritos o el arte, básicamente es el proceso de asemejar a una entidad distinta.

naturaleza, pues mientras el sujeto va dejando sus cualidades humanas y vitales para experimentar el ser un sillón, los muebles van adquiriendo el dinamismo desdeñado por la mujer: “[...] las cosas actúan, se trasladan, se prolongan, muerden, buscan” (Rodríguez, 1969: 77). De esta forma, “los contenidos no conscientes surgen en forma de atributos del objeto; la quietud del personaje hace que se proyecte su inconsciente sobre la silla o el costurero, con el resultado de que son los objetos los que se mueven, actuando por el individuo” (Varo, 1990: 129). Así, dos dimensiones diferentes (la vital y la inerte) se asemejan, en una mutación que refleja el revés del mundo. El devenir transformacional de la mujer mimetizándose en un mueble es donde cimentamos la propuesta del *nunc fluens*, pues el sujeto se mantiene entre-medio del cambio (en un periodo liminar), sugiriendo un presente en desarrollo. De ahí que aunque la naturaleza temporal de la pintura no sea concluyente, en *Mimetismo* las estrategias temáticas recalcan lo procesual, mientras que los caracteres del sujeto (liminares y miméticos) recalcan que está próximo a pasar a otro estado o condición.

Consideramos importante estudiar la obra bajo la luz de nuestra propuesta porque así apreciamos que esta inusual forma de ser sujeto expone, conforme al pensamiento de la pintora, un mundo y un tiempo relativizados donde las barreras entre los seres son salvables (todo entra en contacto con todo) y el tiempo representado es ajeno al tiempo histórico de nuestra vida. Es decir, el devenir en el *nunc fluens* presente en el cuadro nos deja ver que en consonancia con su concepción de que todo está siempre cambiando, el individuo se mantiene en movimiento y en continuo desarrollo (Arq, 2008: 66).

Ahora bien, en esta obra Varo manifiesta su gusto por “fundir a un personaje con otro, o un ser animado con otro inanimado y viceversa”⁸⁷

⁸⁷ Para Magnolia Rivera y otros estudiosos, Varo solía manifestar mimetizaciones para hacer patente que “todo es parte de la misma esencia, que prevalece siempre una conexión universal en donde todo está unido al gran círculo de la existencia, según afirman los cabalistas, gnósticos y estudiosos de la metafísica sagrada como George I. Gurdjieff, filósofo ruso cuya obra la pintora estudió profundamente” (2005: 89); por eso en su obra los seres y los objetos se vinculan, incluso hasta el grado de mimetizarse entre ellos, ejemplificando la conexión entre entidades permeables.

(Rivera, 2005: 89), dándonos pie a postular que un carácter esencial de este sujeto en devenir es la mimetización, mediante ella lo inanimado cobra vida: “Tanto los objetos como la naturaleza vibran [...] todo vive, todo respira, todo siente, todo es consciente” (Arcq, 2008: 39). *Mimetismo* es la recreación pictórica del devenir de mutaciones y mimetizaciones. Y aunque Steiner señale que el momento del devenir por sí mismo no es visible en la imagen congelada de la pintura, puede insinuarse si en el momento preñado de sentido “the figure represented halfway through his change” (1982: 159). Eso es justo lo que expone el cuadro: “The particularity of Varo’s painting does not rely on the metamorphosed object itself, but on the very moment of transformation in which the blurring of the limits between the human and the object takes place” (Ferrero, 2011: 129). La pintora ha captado el devenir en un punto medio, justo cuando el sujeto no ha dejado de ser humano ni se ha convertido en mueble, por el contrario, experimenta un periodo inconcluso propio del carácter liminar de un sujeto en devenir.

El sujeto al formar parte de un intersticio propicia suponer, y sólo suponer, un antes y un después de la escena, pues a partir de su devenir en sillón conjeturamos un punto anterior (donde aún no comenzaba el cambio) e intuimos un momento futuro (su total conversión), pero sin atestiguarlos. Esta pintura connota la predilección de la artista por plasmar metamorfosis que aún no han sido y que por ende, dan lugar a hibridaciones incompletas. Este proceso de devenir incesante del sujeto implica lo que Turner llama *peculiar unidad de lo liminar*: no ser ni una cosa ni otra y al mismo tiempo ser ambas (1999: 110); en este caso el sujeto no es ni sillón ni mujer, pero a la vez es un sillón-mujer. En resumen, la pintura sugiere una situación narrativa en desarrollo, pues mientras el presente no termine el devenir en mueble se extiende y el sujeto representado va integrándose con su entorno.

Es un inquietante caso de mimetismo; esta señora quedó tanto rato pensativa e inmóvil que se está transformando en sillón, la carne se le ha puesto igual que la tela del sillón y las manos y pies ya son de madera torneada (Varo cit. en Gruen, 2008: 118).

Como Varo “no pinta el tiempo sino los instantes en que el tiempo reposa⁸⁸/en su mundo de relojes parados oímos el fluir de las sustancias” (Paz, 2003: 51), hay una alusión al *nunc fluens*. Esto se acentúa cuando pensamos que en *Mimetismo* Varo pone en escena su concepción dinámica y transitiva (no conclusiva) del ser y el mundo, por eso en este cuadro evita plasmar el futuro que conllevaría el fin de la etapa procesual de su sujeto representado.

A este sujeto se le nota dueña de la situación porque se vuelve “consciente del potencial transformador de su cuerpo como presencia, y de los permeables y entrelazados mundos, de los cuales, su cuerpo forma parte” (Parkinson, 2002: 82). La mujer parece darse cuenta de que como en esa habitación todo se sucede dentro de otro orden (fantástico) puede mimetizarse con el entorno, específicamente con el sillón, sobre todo porque en ese cuarto los límites de las especies no son estancos y el mimetismo se presenta “ya sea por osmosis, la fusión, el calcado” (Caillois, 1966: 23). En suma, no necesita estar en movimiento para transfigurarse, su pensamiento e intención experimentadora ha trascendido la frontera de su piel y lo lleva a calcar la apariencia del mueble en el que reposa, denotando que posee energía de cambio aun inmóvil. Esto es natural en las obras de Varo, pues sus protagonistas no siempre conquistan mundos desconocidos, “en ocasiones son apacibles sabios y alquimistas que desarrollan su labor paciente en silenciosos y solitarios recintos” (Andrade, 1996: 77).

A esto hay que agregar que el mimetismo en la pintura es de tipo directo —hay un interés inmediato del mimetizado por imitar (Caillois, 1998: 95)— ya que la intención del sujeto ha sido la de emprender la experimentación de otra condición. El mimetismo en la obra está presente incluso en aspectos formales como el color. Veamos. El sujeto representado al estar asimilando las características del sillón presenta “una armonosidad

⁸⁸ Concebimos que si hay un tiempo en reposo sólo puede darse en el presente, porque ¿cómo podría reposar en tiempo en un pasado que ya fue o en un futuro que ni siquiera ha sido?

que abarca incluso lo cromático, no existiendo estridencias ni bruscos contrastes” (Martín, s/a: 232). Y aunque es claro que el color verde de su vestido no concuerda con los tonos marrones y cafés que dominan en conjunto el sillón —el fondo de la habitación y las tablas que cubren el piso— tampoco desentonan. En esta mimetización, el tono verde del vestido se asimila a lo cálido del color marrón, es decir, el color del sujeto se pone en contacto con los colores cálidos del mueble, los cuales se asocian con la intimidad, lo terrenal y la estrechez (Cuevas, 2005: 203). En consecuencia, el color verde del atuendo (y de la tela volando) se aproxima al amarillo, tono capaz de expresar la calidez que domina el entorno más que expresar la frialdad de lo lejano o lo no terrenal. Esto nos lleva a pensar que “una mujer y un sillón son de un mismo material” (Rivera, 2005: 89), pues además el sujeto presenta una coloración protectora, esto es, sufre el proceso mediante el cual un ser imita la naturaleza de otro, “cambiando el color según el aspecto del substrato sobre el que viven” (*Enciclopedia Rialp*, 1991: párr. 3). En pocas palabras, pareciera que presenciáramos una homocromía.

Ya vimos que liminaridad y mimetismo remarcaban la condición de devenir eternizado en el *nunc fluens*. En conclusión, si la linealidad temporal se trastoca y el universo ficcional de expresiones narrativas se centra en el *nunc fluens*, entonces el sujeto representado habrá de ser parte de transiciones sin fin y al permanecer en un lapso intersticial presente exhibirá una liminari- dad en la que, con el fin de continuar su devenir, podrá ir mimetizándose con el entorno. Así también se percibe en la siguiente pintura narrativa de Remedios Varo.

3.2.2. *Camino árido*

*Las expediciones acuáticas son las más frecuentes,
aunque también se viaja por tierra y por aire.*

LOURDES ANDRADE

Camino árido es una pintura de 70.5 por 21.5 centímetros que Varo creó en 1962 con la técnica vinílica sobre cartulina. Trabajamos con esta obra debido a que aunque presenta pocos elementos (un sujeto rodeado de tierra, piedras y montañas) y pocos colores (tonos marrones, azules y grises), gracias a su composición la consideramos narrativa. El cuadro presenta el instante cuando “aparece andando por un sendero pedregoso y hostil” (Martín, s/a: 232) un solitario sujeto⁸⁹ con el rostro pálido, ojeroso, desvaído y delgado que se apoya en un bastón mientras lleva en su mano un objeto. Dicho sujeto cubierto por ropajes de tierra y piedras remarca su protagonismo gracias a que la imagen se ha compuesto de forma que se ve agrandado en comparación con la lejana cadena montañosa a su costado, cubierta por neblina y en un nivel más bajo con respecto a él.⁹⁰

El sujeto es el luminoso elemento axial —“la mayor claridad lumínica la ocupa el centro de la composición” (Rivera, 2005: 186)— que equilibra el conjunto pictórico y concentra la atención, esto hace que recorramos la ima-

⁸⁹ Aquí también “hombres y mujeres tienen la misma complexión delgada y delicada” (Martín, s/a: 235) que nos impide determinar su naturaleza masculina o femenina, como sí lo hacemos en *Mimetismo* y en *Au bonheur des dames*, obra en la que la propia Varo refiere a sus protagonistas como mujeres.

⁹⁰ Para lograr este efecto de profundidad, Varo se vale de dos planos principales, uno es el del caminante luminoso y grande (que además se ve más adelante gracias al contraste entre el azul prusia del cielo y el color arenoso del sujeto), y otro el de las montañas que se perciben distantes, pues se ha minimizado su nitidez y difuminado líneas y contornos. También podríamos hablar de que las piedras en la parte inferior del cuadro son un primerísimo plano, pero su importancia disminuye significativamente al estar tan abajo en la imagen, por eso tratamos sólo con dos planos.

gen en función de él. De tal modo, luego de este primer enfoque desplazamos la mirada al sendero y comenzamos a asentar la idea de una transición, pues a pesar de que en comparación con *Au bonheur des dames* y *Mimetismo*, en este caso hay un estrecho punto de vista, alcanzamos a distinguir un camino en relación con el sujeto, un recorrido anterior a sus espaldas y uno potencial frente a sus ojos.

Para conjeturar una narración en el tiempo de lo representado,⁹¹ consideramos que gracias a la composición y a ciertas estrategias temáticas, *Camino árido* expresa un contenido que alude a una cadena causal de eventos cohesionados en una temporalidad. Empecemos por explicar que como en la composición existe la mínima figuración comprendemos una historia, y aunque el surrealismo gustaba de trasmutar los objetos y exponer más que figuración, “una verdadera transfiguración” (Paz, 2003: 34), no por ello dejamos de reconocer al sujeto y de distinguir al paisaje como inhóspito y desértico.

A pesar de que la pintura expone una fantasía, la escena resulta verosímil dado que exhibe “contenidos simbólicos y metáforas reconocibles” (Lozano, 2008: 58) que apuntan a una narrativa; por ende, en *Camino árido* los centros de interés visual y la disposición de los elementos sugieren la fantástica historia de un sujeto deviniendo en mineral. Deducimos que está en proceso de llegar a ser durante un presente continuo (*nunc fluens*), pues se sugiere que el caminante no ha trasmutado hasta petrificarse. Reconstruimos este devenir porque la pintura insinúa hechos sucesivos en el tiempo de lo representado⁹² (el recorrido de un camino y el paso de una transfiguración) y plantea una historicidad: un antes y después de la escena. Sin embargo, no se prima el origen o inicio (punto A) de la transición ni el término de ella (hi-

⁹¹ La narratividad no depende de la consecución temporal a la manera de un relato, sino que del orden en que los hechos son representados (en el tiempo de la representación) se deriva el orden cronológico y la progresión en la que suceden los eventos en el tiempo de lo representado.

⁹² Consideremos que el tiempo de la representación se asienta en la disposición y el ordenamiento de los elementos de la imagen congelada, mientras el tiempo de lo representado con base en tal contenido visual desprende una secuencia lógica de hechos y un potencial movimiento.

potético punto B), al contrario, al plasmar al sujeto en un punto intersticial se marca la importancia del devenir, pues “los personajes aparecen como viajeros o exploradores en pleno tránsito, nunca inmóviles a la manera de los de Delvaux o Magritte” (Martín, s/a: 234-235).

Claro que para establecer un orden temporal y una narración en la pintura debemos tener en cuenta las estrategias temáticas que acentúan la narratividad, como la orientación de la mirada del sujeto, la cual revela el devenir y apunta a un entremedio. Como el sujeto clava sus ojos al frente (a otro punto del plano) señala que está en transición y nos da pie a “arrange events as stages along a path” (Steiner, 1988: 15). Percibimos el transcurso de una temporalidad y una sucesión de eventos narrativos porque como “The viewer’s gaze, moving with that of the character [...] Temporality is inferred from the scene by making it appear as one stage within a larger scenario” (Ferrero, 2011: 97-98), en el cual concebimos que el sujeto representado ha emprendido un viaje. Interpretamos el devenir territorial gracias a que aunque el formato del cuadro es angosto, hay una gran profundidad en la escena y, por tanto, se establece que el sujeto se encuentra en un punto muy alto pues lleva un largo trecho recorrido, “el camino, puede, en efecto, ser árido y durar mucho tiempo” (González, 2008: 97). Y como su camino de ascenso aún no ha terminado, continúa andando.

Este *nunc fluens* que establece un orden de sucesión distinto al lineal y una marcada ficcionalidad va muy acorde con el universo pictórico fantástico de una transformación en donde se trastocan las leyes conocidas. Y es que como en *Camino árido* “la lógica de la razón no corresponde a la lógica de la imaginación” (Mendoza, 2010: 135), resulta pertinente revelar que la sugerida sucesión temporal también está fuera de lo ordinario y no se atiene a la cronología real, pues se trata de “la imagen de un viaje interior, de un trayecto que aún no ha sido [...] en un viaje por un tiempo no lineal” (Diego, 2007: 18). Un tiempo no lineal en donde es posible referir a fantásticos sujetos que no dejan de discurrir.

Con este inusual proceso de los sujetos representados resaltamos de manera novedosa la particular manera en que Varo ponía en entredicho la

realidad tal como la conocemos, ya que con este sujeto en devenir incesante que toma una condición liminar y se mimetiza con el medio rocoso de su contexto, la pintora catalana denota su singular concepción de un mundo donde las fronteras entre los seres y las cosas no existen, y donde el tiempo no se rige por tajos categóricos o por cronologías rígidas.

En consonancia con este planteamiento sobrenatural de *Camino árido*, vemos representada la asombrosa transfiguración de un protagonista que emprende un determinado camino, no obstante, no distinguimos el principio y la meta definitiva de este sujeto andante y no vemos con claridad distintos planos espaciales, pero sí captamos la idea del viaje territorial, pues notamos una construcción natural y, por consiguiente, reconocemos un trayecto específico: la ascensión por un elevado camino —la pendiente de una montaña—. Esto se deriva gracias a que compositivamente la imagen despliega la idea de un recorrido en el tiempo que el sujeto lleva a cabo de derecha a izquierda y de abajo hacia arriba.⁹³

El devenir en la obra explicita “La travesía por el espacio. Atravesarlo y ser atravesado por él. Cuanto más numerosos y arduos son los obstáculos del espacio, más difícil es el viaje y las transformaciones del viajante” (Virramontes, 2008: 22). *Camino árido* no representa sólo el transcurrir por un camino sino un devenir de condición, ya que mientras el sujeto recorre el sendero va mutando, revelándose como un agente de acción que no deja de cambiar de lugar o condición según devela su postura y constitución corporal. Su posición corporal simula la acción de caminar y cambiar de sitio pues sus brazos y piernas no están laxos, aparentan movimiento y sus pies refieren el acto de andar, ya que uno de ellos pisa mientras el otro está en puntillas. También su constitución corporal muestra que es parte de una activa transformación maravillosa en la que es fuerza motriz puesto que es el

⁹³ Obras análogas que sugieren una dirección preestablecida en la que puede interpretarse la imagen son las “pinturas narrativas que fueron muy populares en el siglo XV, en las que de izquierda a derecha se veía a Eva creada de la costilla de Adán, ofreciéndole la manzana, a ambos reprendidos por Dios y finalmente expulsados del paraíso por un ángel” (Arnheim, 2001a: 377).

sujeto quien ha emprendido la transición tratando de conquistar un motivo que rebasa lo terrenal.⁹⁴

La pintura refleja lo antedicho porque el recorrido geográfico parece responder a una búsqueda de superación: “Por medio de estas extraordinarias travesías, Remedios Varo parece dar cauce a sus inquietudes espirituales, a su incesante búsqueda de un perfeccionamiento interior” (Andrade, 1996: 60); en otras palabras, la fuerza de acción del sujeto simula provenir de una llamada interior y personalísima que lo hace devenir hacia una meta que no vemos lograda porque su peregrinaje en el universo ficcional se extiende en el presente. Como resultado, el sujeto se mantiene en un umbral donde “Ya no es lo que era, pero todavía no es lo que será” (Delgado, 2006: 37).

Colegimos que el devenir del sujeto en el *nunc fluens* no es viable sin liminaridad. Este periodo intersticial resulta muy *ad hoc* para exponer que tal configuración temporal pondera el desarrollo inconcluso en el presente de un proceso transitivo, que en este caso señala que el sujeto “asciende hacia las más altas cumbres, se eleva hasta alcanzar la mayor grandeza” (Varo, 1990: 144), ya que está yendo de una posición a otra (de abajo hacia arriba) y de un estado a otro (de la condición humana anterior a la virtual condición mineral).

Durante tal devenir el sujeto representado experimenta una transformación en la que incluso se integra al entorno, mimetizándose con él: “La petrificación de sus vestidos, su propia cara inexpresiva sugieren una progresiva interacción en el elemento mineral: el elemento tierra” (Varo, 1990: 144). Referimos esta fusión del sujeto con su mundo circundante cimentados en su búsqueda de una meta trascendental (no sabemos cuál), el sujeto ha ido perdiendo la naturaleza humana terrenal con la que probablemente inició su transición. Es factible pensar en que al percatarse de que su condición prístina no le era suficiente para alcanzar su ambicioso objetivo, ha ido imi-

⁹⁴ El sujeto lleva una pieza incierta, no podemos asegurar que se trate de la piedra filosofal pero parece ser un elemento místico que el sujeto ha adquirido en su camino, sin embargo, haber obtenido dicha materia no significa el tope de su búsqueda, es apenas una recompensa que nos permite dilucidar que la meta es aún más trascendental y, por ello debe continuarse el recorrido.

tando al entorno, haciéndose de una condición sobrehumana: “Las piedrecillas que hieren sus pies descalzos no le producen sufrimientos; está ya por encima de las cosas terrenales” (Varo, 1990: 144). En esta asimilación emula las capas de la tierra y lo mineral como símbolo de que en estos estratos se halla el núcleo de la sabiduría, es decir, su devenir trascendental parte del conocimiento más profundo (reflejado en su apariencia mineralizada) para llegar hasta la cima.

El sujeto representado en *Camino árido* es uno de esos fantásticos protagonistas de las pinturas de Varo, quienes “casi asexuados, casi incorpóreos, se hallan en trance de vivir experiencias de ascenso y trascendencia” (González, 2008: 90), por eso prosigue con su mutación incompleta hacia lo prodigioso. Esto es justo lo que establece a través de la latente liminaridad de la que participa la posibilidad del *nunc fluens*. En pocas palabras, vemos la transformación del sujeto en un presente suspendido gracias a este periodo liminar que se manifiesta como un umbral que no deja acabar al devenir en el presente.

Como la pintura es un arte que se despliega en el espacio y no en el tiempo (en el sentido estricto del término), deja difusa la temporalidad de la escena; por tanto, existen varias posibilidades de interpretación, y entonces el hecho de no apreciar el fin del devenir (en el futuro) del sujeto representado no infiere *per se* un fin inalcanzable en el universo ficcional de la pintura. Sin embargo, no pensamos en una conclusión potencial porque al ser el sujeto liminar revela su permanencia en un periodo intersticial presente que relega al futuro y, con ello no deja llegar al fin de los procesos. Esto último acentúa que en el universo excepcional de *Camino árido* se pone en entredicho el esquema realista y temporal que indica que los procesos en la vida del ser humano son finitos.

Ahora bien, en esta pintura vemos el proceso en que “los vivos pueden ‘mimetizarse’ y fundirse en lo inorgánico” (González, 2008: 92) como resultado de la búsqueda fantástica del sujeto, por eso su rostro se mantiene calmado y el ir trasmutando al seguir su camino no le resulta perturbador. Es más, es como si estuviera consciente de que su mutación prodigiosa signi-

fica que al fin está por alcanzar su experiencia trascendental.⁹⁵ Esto porque el devenir físico del sujeto es una suerte de síntesis del devenir supremo, y entonces su total conversión en materia mineral indicaría que logró su meta; sin embargo, como sólo atestiguamos el proceso a medias, decimos que estamos ante una mimetización en pleno.

En consecuencia, aunque el sujeto da señales de agotamiento (se apoya en un bastón) se le ve seguro de seguir su viaje y su ímproba exploración. De tal forma, el andante da a entender que pese a su ilusoria fragilidad es un agente con una fuerza de acción tal, que atrae a la tierra del sendero (ésta parece moverse hacia él)⁹⁶ y a las piedras (las cuales se desprenden de las rocas grandes), enfatizando su transmutación en otra clase de ser prodigioso. Dichos elementos minerales van acercándose e inclusive elevándose en dirección al sujeto hasta integrarse a su vestimenta y a su ser. Recordemos que en el universo plástico de Varo “El ropaje transfigura más que viste a sus personajes” (Rodríguez, 1969: 77); por tanto, no parece haber fronteras entre la vestimenta y la piel del sujeto, ambos se encuentran en simbiosis⁹⁷ y se mimetizan por igual con el entorno. En virtud de esto, el proceso de mimetización del protagonista de *Camino árido* bien podría representar el tipo de mimetismo que Caillois denominaba como homomorfia, es decir, el caso “en que la propia morfología, y no sólo el color [el caminante armoniza su color

⁹⁵ Su liminaridad ficcional recalca su carácter intermedial al recordarnos en parte a la liminaridad antropológica (netamente intersticial), esto porque tiene tintes de ser un paso transitivo hacia un estatus superior que según Turner sólo alcanzan quienes llevan un largo camino de preparación.

⁹⁶ El camino pedregoso tiene líneas curvas que más orgánicas se vuelven mientras más se acercan al sujeto, estos esquemas semicirculares imprimen dinámica a la imagen, pues el sujeto y los elementos cercanos se dinamizan y permiten establecer una consecución de acciones en el tiempo, mostrando que “un punto esencial en la iconografía de Varo es el movimiento” (Antequera, 2008: 359).

⁹⁷ Así como en esta obra la tierra viste al sujeto representado, en otras pinturas los pisos y las paredes se vuelven ropajes y mantos de los protagonistas, así lo vemos en *Ciencia inútil* o *el alquimista* (1955), *Música solar* (1955), *Luz emergente* (1962), entre otras.

con el entorno], es semejante al medio inerte” (1998: 105). Por añadidura, su ropa es terrosa y parda, y su piel es rígida y pétreo.

Esta lectura de la asombrosa comunión del sujeto con su contexto se basa en el contenido visual, como en éste todo está transfigurado pensamos que la mimetización plasmada responde a una transmutación maravillosa, a un proceso alquímico que representa “otro mundo: una realidad aparte en la que se entremezclan y fusionan las propiedades de lo orgánico y de lo inorgánico, de lo animal y de lo vegetal” (Kaplan, 1998: 7). Es decir, *Camino árido* manifiesta una clase de cambio prodigioso donde el individuo se asimila miméticamente a lo mineral gracias a factores supremos y mágicos: “Un profundo trasfondo espiritual sirve de base a ambas empresas: la conquista, y la conquista de la materia simbólica acometida por Remedios Varo como tenaz alquimista” (Andrade, 2003: 40). Esta lectura no es gratuita, se ampara en el recurrente tratamiento de temas mágicos y alquímicos que Varo expresaba en algunas obras.⁹⁸ Por eso no es de extrañar que expusiera transformaciones relativas a las transmutaciones de la materia y a la búsqueda de motivos superiores. Varo parece plasmar que todo proceso que pretende lograr un trascendental (como las búsquedas alquímicas) involucra el cambio y el devenir por un largo camino. En vista de ello, *Camino árido* es una metáfora del devenir emprendido cuando los sujetos buscan una meta trascendental: conocimiento, inmortalidad, verdad, etcétera. Como es inviable alcanzar su completitud nunca se acaba el proceso y la búsqueda se extiende infinitamente en un presente continuo, en este lapso *in between* previo a la anhelada

⁹⁸ “El código de sus pinturas se alimentaba de alquimia, magia, cábala, filosofía, biología” (Tibol, 2011: párr. 2), literatura, ciencia e historia; de hecho, en esta obra podría establecerse una relación con una de las figuras del Códice Tro-Cortesiano que data del siglo XIV y que Varo debió conocer en México. Se trata de una imagen que Varo parece remitir en *Camino árido* y en un dibujo de uno de sus textos, *Proyecto para una obra teatral*. Así, de nuevo se hace patente que su creatividad estaba impregnada de diferentes expresiones narrativas y en consecuencia, no es de extrañar que se afirme: “el arte de Remedios es sumamente literario y descriptivo” (Martín, s/a: 232).

meta final, el sujeto manifiesta la liminaridad del *nunc fluens* pues se infiere que está en un periodo de paso.

Concebimos liminaridad en lo que respecta a su naturaleza, pero también en su viaje territorial, pues todavía no llega a su cumbre y aunque es probable que ya lo divise (y por eso clave su mirada hacia el frente), la escena no nos da herramientas para saber qué tan lejos se encuentra de su colofón. Más allá de esto, el *nunc fluens* gana preeminencia en el tiempo de lo representado porque la escena se enfoca en el devenir y no en el final. Al verlo como un ser que deviene sin límites prefijados colegimos que su transición se suspende en el ahora, en lugar de dar paso a una sucesión lineal en la que podría apuntarse a que aunque el sujeto siga su camino, ya ha mutado en otra clase de ser.

De todo ello se deriva que la transición territorial sea importante para nuestro planteamiento, pero no trascendental; lo determinante es el devenir siempre inconcluso, y esto en la pintura sólo se percibe gracias a que vemos a los protagonistas en medio de un proceso de mimetización que los va llevando a otra condición. Si apreciamos el periodo intermedio de imitar otra naturaleza, es decir, si somos capaces de inferir que se está en una transición de la que se deduce un momento antes del cambio y un potencial resultado de la adaptación, estaremos ante un incesante llegar a ser en el *nunc fluens*; pero si la composición nos presenta una mimetización que ya fue, nuestra propuesta no tendrá cabida.

Resaltar la transformación en el presente debe mucho de su fuerza a que Varo tenía un gran apego por asuntos míticos, y entonces solía exponer sujetos metamórficos en transiciones que emulaban legendarios viajes que más que ocuparse de la meta final, se concentraban en el proceso, en el desarrollo presente; esto es, Varo solía presentar viajes que acentuaban la condición procesual del hombre y no tanto el estado definitivo del mismo.

Conforme a antiguas tradiciones como la celta o druídica, esta pintora plasma la vida como un proceso de transición, la existencia es movimiento y dinamismo. Acorde también con la filosofía oriental, entiende que el cambio es lo único que nunca cambia en el mundo. Los personajes de los cuadros

de Remedios Varo son como los grandes protagonistas de los mitos célticos a los que se refiere el historiador Pedro Pablo García May, siempre de viaje, siempre en movimiento (Rivera, 2005: 116).

En *Camino árido* vemos simbolizada esta transición donde el sujeto está en trámite. El periodo intersticial nos recuerda la premisa esencial de que para ser algo o alguien diferente es preciso haber pasado por un proceso, por un devenir producido entre una condición anterior y otra potencial o futura, pero si como en este caso, en el universo ficcional de la obra el devenir se hace sempiterno, el cambio no se da totalmente y el sujeto se concibe en un periodo liminar donde no lo ubicamos en ninguna de las naturalezas que representa (hombre y ser mineral), es decir, “no está aquí ni allí” (Turner, 1999: 103).

Finalmente, puntualizamos que el planteamiento de un sujeto en devenir en el *nunc fluens* resulta productivo en las expresiones narrativas de Parra y Varo. Además —sobre todo luego del análisis de *Nostalgia de la sombra*, *Mimetismo* y *Camino árido*— se postuló que este sujeto procesual posee atributos con el rango de condición necesaria: la liminaridad y el mimetismo. Luego de dilucidar la propuesta en el universo ficcional de sus obras, lo siguiente es resaltar que, como advertimos a lo largo del texto, las pinturas narrativas y relatos tienen sus particularidades para expresar a esta clase de sujeto. Una de las características más notables es que mientras en los relatos de Parra el devenir está envuelto en la ominosidad, en las obras de Varo el sujeto procesual es prodigioso, como explicaremos en lo sucesivo.

CONCLUSIONES

Ya hemos cimentado la posibilidad de analizar con un nuevo lente los relatos de Parra y las pinturas de Varo, elucidando una configuración de sentido inédita en sus obras: la de un devenir incesante en el *nunc fluens* como eje del ser fantástico de sus protagonistas. Esto significa que llevamos a efecto nuestro objetivo de formular una categoría de interpretación estética, gracias a ésta indagamos en cómo los autores ponen en escena un rompimiento con la realidad mediante un patrón que comparten: la representación de un insólito sujeto en devenir en un extraordinario presente suspendido.

Dado el planteamiento de los capítulos previos, debemos reconocer que no buscamos afirmar que la categoría de interpretación planteada era la única opción para acercarse a las obras. Más que ser categóricos, describimos la pertinencia de la propuesta e hicimos notar que está jerarquizada, pues los conceptos de *liminaridad* y *mimetismo* fortalecen la lectura central de un fantástico sujeto deviniente. Claro que para exponer nuestra propuesta se explicitó la relación inherente entre tiempo y expresiones narrativas; puntualizamos en qué sentido el género de la pintura narrativa representa temporalidad y cómo “la narrativa es elemento integrador de la composición” (Lozano, 2008: 58) en las obras de Varo.

Pese a que nuestro planteamiento mantiene su especificación, no posee un cariz unívoco, jamás intentamos mostrar una paridad en las diversas narraciones donde se manifestaba; al contrario, distintas manifestaciones artísticas conllevan particularidades que inciden si bien no en la esencia de la propuesta, sí en su puesta en escena. Por ejemplo, en el relato, el *nunc fluens* se

presenta en la temporalidad vital, mientras que en la pintura narrativa toma forma en el tiempo de lo representado.

Dicho lo anterior, en esta parte final del trabajo nos abocamos a un aspecto particular que atañe a la diferenciadora manera en que Parra y Varo desarrollan la idea del sujeto en devenir en el *nunc fluens*. Referimos con ello a que Parra exhibe mundos narrados plagados de lobreguez, horror y experiencias terribles. En cambio, la producción de Varo plasma escenas prodigiosas que están lejos de involucrar la noción de algo avieso. Así, advertimos que Parra pondera un carácter ominoso en medio del cual se desarrollan los distintos procesos de llegar a ser. Así se ve en “Los santos inocentes”, “Traveler Hotel” y *Nostalgia de la sombra*, narraciones que presentan acontecimientos por demás perturbadores: muertos reviviendo, personas atrapadas en una dimensión horrorosa, un asesino indolente y casi monstruoso que vive en un tiempo suspendido. Los cuentos involucran un grado de fantasía notable y la novela nos cuenta una historia mucho más apegada a la realidad cotidiana, pero también da cuenta de un hecho inexplicable por la lógica: la representación del tiempo suspendido en el presente. En síntesis, en los tres textos el devenir se despliega como aciago y refiere aquello que preferiríamos no mirar debido a que se trata de las peores pesadillas.

En su afán de conmover al lector, Parra expone a sujetos en medio de un devenir extraordinario con tintes macabros. De este elemento ominoso derivamos que lo terrible es parte de la configuración del mundo parriano, quizá como un reflejo de que la realidad (el entorno norteño que conoce de cerca) está plagado de lo aciago. Valiéndose de la ficción maximiza lo terrible y lleva la pavorosa vida de sus protagonistas a un nivel imposible donde el sujeto representado deviene hacia lo macabro, la desolada vida eterna y la bestialidad, todo ello en un presente suspendido. El propio autor reconoció que la idea de la transformación en sus relatos siempre es hacia lo funesto: “En los cuentos hay una clase de horror que atrae al lector pero que no acaba de configurarse” (Parra, 2011). El horror en sus relatos no perturba al lector hasta el grado de provocarle una aversión porque en ellos el tratamiento del horror se da a través de mediaciones simbólicas (artificios, insinuaciones) y no de forma cruda.

La ominosidad se da en la trasmutación fantástica de la protagonista de “Los santos inocentes”: Carmen, quien se va convirtiendo en un fantasma. Al pensar en su transición espectral reaccionamos con inquietud o recelo debido a que Parra ha ideado el devenir de Carmen no sólo como el paso hacia la muerte sino como el camino hacia una espantosa condena: penar y padecer sempiternamente. Carmen está en un limbo en el que no es capaz de resolver sus transformaciones, pues ha quedado atrapada entre el mundo de los vivos y el de los muertos, hecho que provoca compadecerla. Esta idea de un funesto llegar a ser está presente en todo el andamiaje narrativo del cuento, en las isotopías y en la cosmovisión del relato; sobre todo porque desde el inicio de la trama el autor refiere la miserable existencia de su protagonista. Carmen desde la muerte de su amante (seis meses atrás) estaba en tránsito hacia el dolor y la soledad, mutando de a poco en un ser espectral a quien todos esquivaban. Involucrarse con un hombre casado como Manuel, significó para Carmen ser una persona indeseable, hecho que propició un devenir metafórico en el que fue volviéndose la imagen de una mujer fantasmagórica (casi maligna) a quien nadie en el pueblo quería cerca.

Difícil ocultar un amorío como el de ellos en una ciudad tan pequeña, aislada por el desierto. ‘Vuélvete a tu pueblo’, le decían las amigas de María de los Ángeles [la viuda de Manuel] al encontrarse con ella, ‘aquí nadie te quiere’. Pero Carmen no iría a ningún lado. Aquí estaba Manuel y ella permanecería cerca (Parra, 2006: 103).

Quizá como recompensa al sufrimiento de Carmen, el autor pudo haber construido el supuesto proceso a lo espectral como una salvación, pero no. Parra enfatiza que Carmen está inmersa en un recorrido hacia la condena eterna y ni la muerte la libera del sufrimiento porque su gradual transformación implica sólo postergar su desconuelo, en una demostración de que la muerte en “Los santos inocentes” no significa dejar de devenir.

El terrorífico devenir inconcluso suspendido en un periodo liminar se exalta en “Traveler Hotel”, relato donde el proceso migratorio no sólo

se muestra en su cara más descarnada, además da cuenta de cómo los migrantes padecen “la otra cara del paraíso americano: el infierno americano” (González, 2008: 37). Basta pensar en los protagonistas experimentando su temporalidad vital como un presente continuo en el que no son capaces de concluir el devenir físico y fisiológico más natural (madurar, envejecer, morir) debido a que su proceso para extinguirse se ha eternizado en el ahora. El *nunc fluens* en este cuento parece ser una suerte de pena eterna en la que hay un paso infinitesimal hacia la muerte. En esta atmósfera tenebrosa no hay descanso o escapatoria hacia mundos más satisfactorios. La única constante es la sensación de terror que está implícita en un hotel en el que se impide morir. Ahí no hay temor a fallecer, pues eso significaría escapar del infierno que los huéspedes viven, y el hecho de que no llegue sólo acentúa la sensación ominosa en su devenir.

El mismo Parra admite que es un infierno porque los huéspedes migrantes están en el límite de la vida pero no lo pasan; de hecho, acepta que “siempre he tenido en la cabeza que lo que es positivo y lo que es feliz no es atractivo, por ende, cree que no hay ningún devenir positivo en sus relatos” (Parra, 2011). En síntesis, “Parra ofrece una lectura pesimista de lo que espera al inmigrante en el otro lado de la frontera” (Palaversich, 2002: 66), pero más allá de eso, el autor conforma una atmósfera temible que eleva la tensión en el lector porque éste tiene “la sensación de que algo va a pasar, algo terrible va a pasar” (Parra, 2011).

Y finalmente toca el turno de abordar *Nostalgia de la sombra*, novela donde se nos revela el infausto proceso de un hombre sin trayectoria histórica. Con este sujeto la obra contradice los criterios realistas de un devenir finito en un tiempo bien acotado; lo cual a nuestro parecer permite vislumbrar una concepción del ser en el mundo en la que se admite y ensalza la artificialidad del esquema lineal del tiempo.

En *Nostalgia de la sombra*, el brutal protagonista emprende un devenir en un presente en desarrollo en el que de a poco se deshumaniza y envilece. En medio de este universo ficcional avieso que corrompe, Ramiro representa el lado más oscuro del acaecer de un hombre en tránsito. Por eso se

dice “In the end, Parra’s most unsettling provocation lies, I think, not in his insistence on exploring the darkest human side but in demonstrating that there is something intriguingly alluring in transgressing and accepting one’s own evil” (Bialowas, 2007: párr. 24). Esto último explicaría el que Ramiro no se detenga a pensar ni por un instante en lo atroz de sus acciones y, por el contrario, acepte y viva conforme su esencia criminal y maligna. Su proceso para llegar a ser alguien distinto está inmerso en la maldad porque es común que los escritores de la narrativa del norte expongan que “el Mal es consubstancial a la condición humana y no hay forma posible de escapar de él” (Zavala, 2004: 21), de ahí que las situaciones transitivas en la obra de Parra se tornen en pesadilla.

Lo opuesto ocurre en la representación del devenir en las obras narrativas de Varo. Ella construye un universo pictórico donde ni lo ominoso ni lo angustioso tienen cabida. La artista catalana también se concentra en el paso intermedio (en el presente) entre lo que el sujeto principal va siendo (un sujeto mimetizándose) y en lo que podría convertirse (un sujeto completamente transformado), pero en estas mutaciones permea lo ilusorio: “[...] en una obra como la de Remedios donde el contenido argumental es de carácter maravilloso, los protagonistas adquieren un valor excepcional, tanto por sus cometidos como por su propia naturaleza fantástica” (Martín, s/a: 232).

Varo creía en un universo en movimiento en el que todo estaba conectado. Su doctrina propugnaba que las fronteras siempre podían salvarse, por eso las sustancias trasmutaban y se descomponían en nuevos elementos incluso hasta “transformarse en otro tipo de materia y de espíritu” (Varo, 1990: 13). Así se aprecia en las tres obras, las cuales expresan devenires prodigiosos donde no sólo se percibe el hecho de que “El movimiento metamórfico entre mundos permeables y entrelazados es el *desiderátum* de las construcciones visuales de Varo” (Parkinson, 2002: 66), sino también que las metamorfosis revelan un mundo imposible.

En *Au bonheur des dames* se percibe la hibridez metamórfica mediante la cual los sujetos representados han partido de una condición anterior (humana) para llegar a otra (hormiga mecanizada). Dicha deshumanización,

no obstante, no incita un extrañamiento total que perturbe al espectador dado que la eventual privación de humanidad adquiere un carácter de burla. Recordemos que Varo parece mofarse de cómo las mujeres burguesas recién descubrían las interminables posibilidades comerciales que se le ofrecían para transformar su apariencia; Varo ficcionaliza esas transformaciones apuntando a una mutación femenina fuera de lo común. Así pone en escena su configuración excepcional del ser en el mundo.

No resulta extraño pensar en que los sujetos representados en esta pintura debido a su condición híbrida “viajen en el interior de su cuerpo habitado, al menos por un par de seres” (Laurent, 2003: s/p). Aunque en esta comunión heterogénea “ocurre lo imposible y se producen las mezclas o combinaciones más insólitas e inconcebibles” (González, 2008: 89), no se insinúa lo inquietante.⁹⁹

En *Mimetismo* también es evidente la etapa intermedia en el paso transitorio hacia la deshumanización, pero no se presenta el temor opresivo de ir dejando los atributos humanos para convertirse en mueble, debido a que Varo plasma un suceso sobrenatural que más que una pérdida aflictiva vemos como un maravilloso proceso transformativo a través del cual el fantástico sujeto sacia su curiosidad al ir descubriendo una naturaleza distinta. Esto muestra no sólo que en el universo pictórico de Varo la realidad cotidiana está ausente (como proponía el surrealismo), sino además que el distanciamiento del mundo real y la difuminación de las fronteras entre los seres puede explicarse bajo la luz del sobrenatural proceso de los sujetos, quienes mientras devienen sin fin en un *nunc fluens* se tornan liminares y se van mimetizando extraordinariamente con su entorno:

⁹⁹ Dentro de la extensa producción de la pintora hay cuadros como *Hibernación* (1942), *Locomoción capilar* (1959), *Visita inesperada* (1958) o *Presencia inquietante* (1959), donde se percibe cierta imagen perturbadora, sobre todo porque se trata de escenas donde los sujetos representados son capturados por otros o se enfrentan con presencias extrañas, pero aun así en las obras de Varo “El horror, cuando lo hay, provoca curiosidad, no repudia” (Rodríguez, 1969: 77).

[...] la pintora supera la lógica de la razón rompiendo, entre otras, las dicotomías existentes entre lo animado y lo inanimado, lo divino y lo humano, la ciencia y la fantasía, la inteligencia y lo animal. En su universo, lo habitual y lo extraño se mezclan en diversas proporciones, las relaciones proceden de otro orden, sus identidades son de una trascendencia siempre sugerente (Ballestín, s/a: 331)

En efecto, sus relaciones proceden de un orden fuera de lo ordinario pero “no por eso hay deformación, más bien estilización” (Rodríguez, 1969: 77). Así se ve en *Camino árido*, obra en donde la organización de formas definidas dispuestas en el conjunto pictórico parecen mostrar sólo el periodo intermedio del devenir, por eso no vemos la conclusión o el inicio de los procesos transformacionales del sujeto trashumante. Este cuadro donde el sujeto se mimetiza con el entorno representa a aquellas obras de Varo en las que “la emoción primaria y espontánea consiste en una mezcla confusa de extrañeza y poesía” (Godoy, 1968: 143), pues es asombroso advertir que gracias a una búsqueda trascendental el sujeto abandona la condición terrenal, convirtiendo su devenir en una experiencia fantástica. *Camino árido* da cuenta de la taumaturgia, es decir, la puesta en escena de un milagro portentoso en el que se apunta a la comunión entre distintos órdenes. Lo antedicho nos deja remarcar que con el excepcional devenir en el *nunc fluens* Varo conforma su posible modelo del universo, un universo ajeno a la idea de fronteras fijas entre los seres y los periodos.

Más por cuestión de espacio, ha llegado el momento de poner punto final a esta disquisición. No es gratuito que terminemos enfatizando que la expresión del sujeto en devenir a través del *nunc fluens* tiene manifestaciones diversas y tratamientos no unívocos. Esta puntualización nos permite cerrar un círculo, sobre todo porque desde el capítulo uno enunciamos que no sería nuestra intención equiparar relatos y pinturas narrativas (ubicando nuestra reflexión, en parte, de lado de teóricos como Lessing, Monegal, Galí y otros).

En suma, la expresión del devenir en un presente continuo conforma un puntual patrón que clarifica la manera como Eduardo Antonio Parra y

Remedios Varo construyen su extraordinaria concepción del ser en el mundo, una concepción en la que resquebrajan la realidad (al sugerir un devenir ilimitado), trastocan el tiempo lineal (al plantear un presente eterno) y reconfiguran la naturaleza humana (al representar a sujetos liminares y miméticos que en su devenir se van transfigurando sobrenaturalmente). De tal manera, formulamos una novedosa categoría de interpretación estética para algunas de sus expresiones narrativas.

A este respecto hay que añadir que el planteamiento no está agotado. Las posibilidades del *nunc fluens* son enormes y pueden derivar en otros estudios que indaguen en los aspectos que por cuestiones de tiempo y alcances específicos no hemos abordado, como puede ser su presencia en otras expresiones narrativas (fotografía, cine), el que un presente sin fin en narraciones con tintes de horror acentúa lo terrible pues en estos casos el *nunc fluens* propicia un padecimiento interminable, el papel del *nunc fluens* dentro de la literatura fantástica e incluso consideraciones ontológicas que refieran esta configuración temporal en relación con la condición de un ser/no-ser/siendo.

Cabe resaltar en un apunte final que con el presente estudio llevamos a cabo un primer y pormenorizado tratamiento de una determinada propuesta de sentido en la obra del narrador Eduardo Antonio Parra y de la artista Remedios Varo; como tal, este planteamiento queda abierto a problematizaciones y ampliaciones futuras que bien podrían ahondar en la idea que hemos formulado en el devenir de estas páginas.

BIBLIOGRAFÍA

TEXTOS DE REMEDIOS VARO O SOBRE REMEDIOS VARO

- ANDRADE, Lourdes (2001). *Remedios Varo: las metamorfosis*. México: CNCA.
- (2003). “Remedios Varo, sueño de un nuevo mundo” (pp. 32-40), en *México en el surrealismo. La transfusión creativa*. México: Artes de México.
- ANTEQUERA LUCAS, José Luis (2008). “Remedios Varo (1908-1963): El viaje interior”, en *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie VII, Historia del Arte, pp. 341-361. Recuperado el 29 de septiembre de 2010, de <http://e-spacio.uned.es/fez/view.php?pid=bibliuned:ETFSerieVII2007-2008-1017>
- ARCO, Tere (2008). “En busca de lo milagroso” (pp.19-90). En Margarita de Orellana (ed.), *5 llaves al mundo secreto de Remedios Varo*. México: Artes de México.
- BALLESTÍN CUCALA, Cristina (s/a). *Dos mujeres del entorno surrealista: Remedios Varo y Claude Cahun*. España: Universidad de Zaragoza. Recuperado el 12 de septiembre de 2010, de <http://www.culturadelotro.us.es/actase-hfi/pdf/3ballestin.pdf>
- BLANCO, Alberto (2008). “El oro de los tiempos” (pp. 9-16). En Walter Gruen, *Catálogo razonado*. México: Era.
- CAILLOIS, Roger, y Octavio Paz (1966). *Remedios Varo*. México: Era.
- DIEGO DE, Estrella (2007). *Remedios Varo*. México: Fundación Mapfre.
- ENGEL, Peter (2008). “Moradas del inconsciente” (pp. 91-112). En Margarita de Orellana (ed.), *5 llaves al mundo secreto de Remedios Varo*. México: Artes de México.
- FERRERO CÁNDENAS, Inés (2011). *Gendering the Marvellous: Remedios Varo, Elena Garro and Carmen Boullosa*. México: Universidad de Guanajuato.

- GODOY, Emma (1968). “Arte mágico de Remedios Varo” (pp. 143-148). En *Sombras de magia*. México: Fondo de Cultura Económica (Letras mexicanas, 90).
- GONZÁLEZ, Juliana (1996). “Trasmundo de Remedios Varo” (pp. 165-167). En Roger Caillois y Octavio Paz, *Remedios Varo*. México: Era.
- (2008). “Mundo y trasmundo de Remedios Varo” (pp. 89-100). En Walter Gruen, *Catálogo razonado*. México: Era.
- GONZÁLEZ MADRID, María José (2006). *Las casas del miedo y las casas de lo maravilloso en las pinturas de Remedios Varo*. Recuperado el 12 de septiembre de 2010, de www.xarxafeminista.org/trobada2006/.../027%20mostra%20art%20DEF.doc
- GRUEN, Walter (2008). *Catálogo razonado*, 1ª ed. 1994, 4ª ed. corregida y aumentada. México: Era.
- KAPLAN, A. Janet (1998) *Viajes inesperados, el arte y la vida de Remedios Varo*, 1ª ed. 1988, 3ª ed., traducción de Amalia Martín-Gamero. México: Era.
- (2008). “Encantamientos domésticos: la subversión en la cocina” (pp. 33-42). En Walter Gruen, *Catálogo razonado*. México: Era.
- LOZANO, Luis-Martín (2008). “Remedios Varo: una reflexión sobre el trabajo y los días de una pintora” (pp. 43-74). En Walter Gruen, *Catálogo razonado*. México: Era.
- MARTÍN MARTÍN, Fernando (s/a). *Notas a una exposición obligada: Remedios Varo o el prodigio revelado*, en Dialnet. Recuperado el 7 de octubre de 2010, de dialnet.unirioja.es/servlet/fichero_articulo?codigo=1261810...0
- MENDOZA BOLIO, Edith (2010). *A veces escribo como si trazase un boceto. Los escritos de Remedios Varo*. España: Iberoamericana.
- “México en el surrealismo” (2003). *La transfusión creativa*. México: Artes de México.
- MORENO VILLARREAL, Jaime (2008). “Urdir la trama de lo maravilloso” (pp.113-130). En Margarita de Orellana (ed.), *5 llaves al mundo secreto de Remedios Varo*. México: Artes de México.
- ORELLANA DE, Margarita (ed.) (2008). *5 llaves al mundo secreto de Remedios Varo*. México: Artes de México.
- PARKINSON ZAMORA, Lois (2002). “Misticismo mexicano y la obra mágica

- de Remedios Varo” (pp. 57- 88). En Maarten van Delden, *El laberinto de la solidaridad. Cultura y política en México 1910-2000. 22 Foro Hispánico*, Holanda: Radopi.
- RIVERA, Magnolia (2005). *Trampantojos. El círculo en la obra de Remedios Varo*. México: Siglo XXI.
- TIBOL, Raquel (1957). ”Artes plásticas: primera investigación de Remedios Varo”, suplemento *México en la cultura*, en *Novedades*, 8 julio de 1957, p. 6.
- (2011). “Ecos de animales en la obra pictórica de Remedios Varo”, en *Proceso*, pp. 6-10-11. Recuperado el 6 de octubre de 2011, de <http://www.proceso.com.mx/?p=283399>
- VARO, Beatriz (1990). *Remedios Varo: en el centro del microcosmos*. México: Fondo de Cultura Económica.
- VARO, Remedios (1997). *Cartas, sueños y otros textos*, introducción y notas de Isabel Castells. México: Era.
- VIDAURRI ARENAS, Carmen (s/a). “La exploración de las fuentes de luz: Remedios Varo”, en *Clio*, núm. 20. Recuperado el 12 de septiembre de 2010, de <http://clio.rediris.es/exilio/remediosvaro/RemediosVaroarticulo.htm>

TEXTOS DE EDUARDO ANTONIO PARRA O SOBRE EDUARDO ANTONIO PARRA

- AGUILAR SOSA, Yanet (2007). “Lo que escribo lo debo a mis abuelas”, en *Otro lunes. Revista hispanoamericana de cultura*, diciembre, año 1, núm. 3. Recuperado el 21 de febrero de 2010, de <http://www.otrolunes.com/hemeroteca-ol/numero-03/html/cuarto-de-visita/cuarto-de-visita-n03-a01-p01-2007.html>
- BIALOWAS POBUTSKY, Aldona (2007). “The Thrill of the Kill: Pushing the Boundaries of Experience in the Prose of Eduardo Antonio Parra”. Recuperado el 19 de febrero de 2011, de <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v17/pobutsky.htm>

- DOMÍNGUEZ MICHEL, Christopher (2009). “Juárez. *El rostro de piedra*, de Eduardo Antonio Parra”, en *Letras Libres*, abril. Recuperado el 16 de abril de 2010, de <http://www.letraslibres.com/index.php?art=13709>
- Eduardo Antonio Parra, *ganador del Premio Antonin Artaud*, Centro cultural y de cooperación, 26 de noviembre de 2009. Recuperado el 18 de febrero de 2010, de <http://www.ambafrance-mx.org>
- GONZÁLEZ G., Alejandro (2008). *Especjos profundos: un atisbo a la narrativa fronteriza contemporánea = Deep mirrors: a study of the contemporary border narrative*. Master’s Theses and Graduate Research, San Jose State University.
- GUZMÁN, Nora (2009). *Todos los caminos conducen al norte. La narrativa de Ricardo Elizondo Elizondo y Eduardo Antonio Parra*. México: Fondo Editorial de Nuevo León.
- LEMUS, Rafael (2005). “Notas sobre el narco y la narrativa mexicana”, en *Letras Libres*, septiembre. Recuperado el 16 de abril de 2010, de <http://www.letraslibres.com/index.php?art=10700>
- LLARENA, Alicia (2004). “Espacio e identidad: narradores del norte de México” en *ConNotas. Revista de Crítica y Teoría Literaria*, vol. II, núm. 3, pp. 193-213. Recuperado el 1 octubre de 2011, de <http://www.infonegocio.com/aliciallarena/downloads/espacioeidentidad.narradoresdelnortedemexico.pdf>
- LOYOLA, Samuel (2007). “*Parábolas del silencio* de Eduardo Antonio Parra”, en *Letras Libres*, julio. Recuperado el 16 de abril de 2010, de <http://www.letraslibres.com/index.php?art=12217>
- MENDOZA HERNÁNDEZ, Enrique (2006). “Parra y el norte”, en *Periódico Zeta Tijuana*. Recuperado el 9 de enero de 2011, de http://www.zetatijuana.com/html/EdcionesAnteriores/Edicion1707/Cultura_ParraYElNorte.html
- PALAUERSICH, Diana (2002). “Espacios y contra-espacios en la narrativa de Eduardo Antonio Parra”, en *Texto Crítico*, 6.11, pp. 53-74. Recuperado el 20 de junio de 2012, de http://cdigital.uv.mx/bitstream/123456789/7503/2/1_200211P53.pdf
- PARRA, Eduardo Antonio (1999). “Traveler Hotel” (pp. 71-83). En *Tierra de nadie*. México: Era.

- (2001a). *Los límites de la noche*. México: Era.
- (2001b). *Nadie los vio salir*. México: Era.
- (2004). *Nostalgia de la sombra*. 1ª ed. 2002. México: Planeta.
- (2006a). “Los santos inocentes” (pp. 101-121). En *Parábolas del silencio*. México: Era.
- (2007). “Provocación, seducción y violencia” (pp. 33-46). En Cristina Rivera Garza (coord.), *La novela según los novelistas*. México: Fondo de Cultura Económica / Conaculta.
- (2008). *Juárez, el rostro de piedra*. México: Grijalbo.
- (2010). “De la lectura a la escritura”, *Conferencia magistral de Eduardo Antonio Parra*, transcripción realizada por Gabriela Trejo Valencia, dictada el 6 de octubre de 2010, en las instalaciones del Museo del Pueblo, en el marco del VIII Encuentro Nacional de Estudiantes de Lengua y Literatura y V Coloquio Efraín Huerta. Universidad de Guanajuato, Guanajuato, México.
- (2011). *Entrevista con Eduardo Antonio Parra*, transcripción de entrevista grabada por Gabriela Trejo Valencia, realizada el 26 de noviembre de 2011 en el marco de la XXV Feria Internacional del Libro de Guadalajara, México.
- RODRÍGUEZ LOZANO, Miguel G. (s/a). “La cuentística de Eduardo Antonio Parra”, en *Artes Historia México*. Recuperado el 20 de junio de 2012, de http://www.artshistory.mx/sitios/index.php?id_sitio=1221&id_seccion=9444&id_subseccion=6903&id_documento=2604
- SADA, Daniel (2003). “Prosa de reconstrucción”, en *Letras Libres*, febrero. Recuperado el 16 de marzo de 2010, de <http://www.letraslibres.com/index.php?art=8578>
- TORRES, Vicente Francisco (2007). “Eduardo Antonio Parra: polleros y serafines” (pp. 429-439). En *Esta narrativa mexicana*, 1ª ed. 1991. México: Universidad Autónoma Metropolitana / Ediciones Eón.
- ZAVALA, Lauro (2004). *Paseos por el cuento mexicano contemporáneo*. México: Nueva imagen.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

- ABBAGNANO, Nicola (1986). *Diccionario de filosofía*, 1ª ed. en italiano en 1961, 1ª ed. en español, 1963, traducción de Alfredo N. Galletti. México: FCE.
- ACOSTA ESCAREÑO, Javier (2007). *Shopenhauer, Nietzsche, Borges y el eterno retorno*. Tesis doctoral Universidad Complutense de Madrid, España. Recuperado el 25 de agosto de 2012, de <http://eprints.ucm.es/7763/1/T30260.pdf>
- ALBERTI, Leon Battista (1998). *Tratado de pintura*, traducción al español de la versión inglesa de John R. Spence de Carlos Pérez Infante. México: UAM.
- ALEMÁN, Jorge, y Sergio Larriera (2004). *Filosofía del límite e inconsciente. Conversación con Eugenio Trías*. España: Síntesis.
- ANDERSON IMBERT, Enrique (1999). *Teoría y técnica del cuento*, 1ª ed. 1979, 3ª ed. España: Ariel.
- ANDRADE, Lourdes (1996). *Para la desorientación general, trece ensayos sobre México y el surrealismo*. México: Aldus.
- ANTÓN, José Emilio (1995). *Catálogo exposición: El libro de artista, el libro como obra de arte*. Alemania: Instituto Cervantes de Múnich. Recuperado el 20 de junio de 2012, de <http://instantesgraficos.blogspot.com/2007/08/que-es-un-libro-de-artista.html>
- ARNHEIM, Rudolf (2001a). *Arte y percepción visual*. España: Alianza.
- (2001b). *El poder del centro. Estudio sobre la composición en las artes visuales* (versión definitiva), traducción de Francisco López. España: Ediciones Akal.
- BACHELARD, Gastón (1975). *La poética del espacio*, 2ª ed., traducción de Ernestina de Champourcin. México: Fondo de Cultura Económica.
- BAJTÍN, Mijail (1989). *Teoría y estética de la novela*, traducción de Helena S. Kriukova y Vicente Cazarra. Madrid: Taurus.
- BALLESTERO, Manuel (1985). *El devenir y la apariencia*. España: Anthropos.
- BARTHES, Roland (2002), “Introducción al análisis estructural del relato” (pp.7-34). En Roland Barthes *et al.*, *Análisis estructural del relato*, 1ª ed. 1996. México: Ediciones Coyoacán.
- (2004). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, 11ª edición, traducción de Joaquín Sala-Sanahuja. México: Paidós.

- BERGER, John (2010). *Modos de ver*, 2ª ed. versión castellana de José. G. Beramendi. España: Gustavo Gili.
- BERGSON, Henri (2004). *Duración y simultaneidad*, traducción y estudio preliminar de Jorge Martín. Argentina: Del signo (Nombre Propio, 6).
- BERISTÁIN, Helena (2004). *Diccionario de retórica y poética*, 8ª ed. México: Porrúa.
- BIEDERMANN, Hans (1993). *Diccionario de símbolos*, 1 ed. en alemán 1989, traducción de Juan Godo Costa. España: Paidós.
- BOARDMAN, JOHN (1999). *Escultura griega*. Barcelona: Ediciones Destino.
- BOBES NAVES, María del Carmen (1993). *Teoría general de la novela*, 1ª ed. en 1985. España: Gredos (Estudios y ensayos, 341).
- (1998). *La novela*. España: Editorial Síntesis.
- BOECIO (1999). *La consolación de la filosofía*. España: Alianza.
- BORGES, Jorge Luis (2011). *Historia de la eternidad*. México: Random House.
- BOZAL, Valeriano (ed.) (1997). *Historia de las ideas estéticas I*, vol. 2, 2ª ed. España: La balsa de la medusa.
- BRAVO, Víctor Antonio (1988). *La irrupción y el límite*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- BREMOND, Claude (2004). “La lógica de los mundos narrativos” (pp. 99-122). En Roland Barthes *et al.*, *Análisis estructural del relato*, 1ª ed. 1996. México: Ediciones Coyoacán.
- BRETON, André (2002). *Manifiestos del surrealismo*, traducción de Andrés Bosch. España: Visor Libro.
- CAILLOIS, Roger (1998). *El mito y el hombre*, 1ª ed. en español 1988, traducción de Jorge Ferreiro. México: Fondo de Cultura Económica.
- CALABRESE, Omar (1985). *El lenguaje del arte*, trad. Rosa Premat. España: Paidós.
- CARPENTIER, Alejo (2002). *Los pasos perdidos*. México: Lectorum.
- CHATMAN, Seymour (1980). “What Novels Can Do That Films Can’t (And Vice Versa)”, en *Critical Inquiry*, vol. 7, núm. 1, On Narrative (Autumn, 1980), pp. 121-140. Published by: The University of Chicago Press Stable. Recuperado el 25 de agosto de 2008, de <http://www.jstor.org/stable/1343179>.
- CIRLOT, Juan Eduardo (1988). *Diccionario de símbolos*. España: eLabor.

- COOMARASWAMY, Ananda (1999). *El tiempo y la eternidad*, 1ª ed. 1980, traducción del inglés de Pedro Rodea. España: Kairós.
- CRESPO MARTIN, Bibiana (1999). *El libro-arte Concepto y proceso de una creación contemporánea*. Tesis doctoral, Universidad de Barcelona.
- CUEVAS RIAÑO, María del Mar, y Blanca Fernández Quesada (2005). *Introducción al color*, directores Rosa Gallego y Juan Carlos Sanz. España: Ediciones Akal.
- CUEVAS VELASCO, Norma A. (2006). *El espacio poético en la narrativa*. México: Universidad Autónoma Metropolitana. De esta edición digital: Canal Social, Montané Comunicación S. L. Recuperado el 25 de enero de 2012, de http://www.canalsocial.net/ger/ficha_GER.asp?id=12337&cat=varios
- DA VINCI, Leonardo (1998). *Tratado de pintura*, edición de Ángel González García. México: Ediciones Akal.
- DELEUZE, Gilles (2005). *Lógica del sentido*, trad. de Miguel Morey. España: Paidós.
- DELGADO, Manuel (2006). “Ni una cosa ni la otra. La lógica del límite en los ritos de paso” (pp. 37-47). En Montserrat Ventura, Ariadna Lluís i Vidal-Folch (eds.), *La frontera entre límits i ponts*. España: Casa Amèrica Catalunya. Recuperado el 4 de abril de 2012, de <http://www.americat.net/Pdfs/publicacions/lafrontera.pdf>
- Diccionario de la Real Academia Española* (2014). 23 ed. España: Real Academia Española. Recuperado de <http://buscon.rae.es/draeI/>
- DOMÍNGUEZ MICHAEL, Christopher (1998). “Los límites del limbo” (pp. 206-209). En *Servidumbre y grandeza de la vida literaria*. México: Joaquín Mortiz.
- DONDIS, Donis (1992). *La sintaxis de la imagen. Introducción al alfabeto visual*. 1ª ed. en 1973, 10ª edición. España: Editorial Gustavo Gili.
- DORFLES, Gilo (1984). *Del significado a las opciones*. España: Lumen.
- DUCROT, Oswald, y Tzvetan Todorov (2009). *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, traducción de Enrique Pezzoni. México: Siglo XXI.
- ELIADE, Mircea (1998). *Lo sagrado y lo profano*, traducción de Luis Gil. España: Paidós.
- (2001). *El mito del eterno retorno*. Argentina: Emecé.
- ELIAS, Norbert (2010). *Sobre el tiempo*, 1ª ed. en alemán 1984, 1ª ed. en español 1989. Prólogo de Héctor Vera, traducción de Guillermo Hirata, México: Fondo de Cultura Económica.

- Enciclopedia Rialp: Humanidades y ciencias* (1991). Edición electrónica, Propiedad.
- Enciclopedia Universal Ilustrada* (1991). Tomo XLIV. España: Espasa-Calpe.
- ESTRADA HERRERO, David (1988). *Estética*. España: Herder.
- FERRATER MORA, José (1999). *Diccionario de filosofía*, nueva edición revisada y actualizada por Josep-María Terricabres. España: Ariel.
- FILINICH, María Isabel (1997). *La voz y la mirada. Teoría y análisis de la enunciación literaria*. México: Plaza y Valdés / Benemérita Universidad Autónoma de Puebla / Universidad Iberoamericana.
- GALÍ, Neus (1999). *Poesía silenciosa, pintura que habla*. España: El acantilado.
- GARCÍA BERRIO, Antonio, y Teresa Hernández (1988). *Ut poesis pictura, poética del arte visual*. España: Tecnos.
- GARCÍA LANDA, José Ángel, (1998). *Acción, relato, discurso. Estructura de la ficción narrativa*. España: Universidad de Salamanca (Estudios filológicos, 269).
- GENETTE, Gerald (1989). *Figuras III*, traducción de Carlos Manzano. España: Lumen.
- GUILLÉN, Claudio (2005). *Entre los uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada (ayer y hoy)*. España: Tusquets.
- HAHN, Oscar (2002). *El cuento fantástico hispanoamericano en el siglo XIX*. 1ª ed. 1997. México: Ediciones Coyoacán.
- HEIDEGGER, Martin (1997). *El ser y el tiempo*, 1ª ed. 1951. México: Fondo de Cultura Económica.
- HERNÁNDEZ, Teresa (1994). “La crítica literaria y de las artes plásticas” (pp. 455-475). En Pedro Aullón de Haro (ed.), *Teoría de la crítica literaria*. España: Trotta.
- JAQUES, Elliott (1984). *La forma del tiempo*. Argentina: Paidós.
- LAURENT KULLICK, Patricia (2003). *El camino de Santiago*, 1ª ed. 2000. México: Era.
- LESSING, Gotthold Ephraim (1993). *Laocoonte*, introducción y traducción de Eustaquio Barjau. España: Tecnos.
- LLOVET, Jordi (2005). *Teoría literaria y literatura comparada*. España: Ariel.
- LORENZANO, Sandra (2009). “Memoria, literatura y fronteras. Ya no es el silencio” (pp. 325-249). En Norma A. Cuevas, Ismael M. Rodríguez y Elba Sánchez Rolón (comps.), *Escrituras y representaciones. Segundo Co-*

- loquio Nacional de Literatura Jorge Ibarraengoitia*. México: Universidad de Guanajuato.
- LUKÁCS, Georg (1963). “Los principios ideológicos del vanguardismo” (pp. 18-57). En *Significación actual del realismo crítico*, traducción de María Teresa Toral, 1ª ed. en alemán 1958. México: Era.
- LUNA DE, Andrés (2005). “Ficción y tiempo en la pintura”. En Guadalupe Valencia García, *Tiempo y espacio: miradas múltiples*. México: Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades-Universidad Nacional Autónoma de México.
- MITCHELL, W.J.T (1984). “The Politics of Genre: Space and Time in Lessing’s Laocoon”, en *Representations*, núm. 6 (Spring), pp. 98-115, California, University of California Press. Recuperado el 8 de marzo de 2011, de <http://www.jstor.org/stable/292854>
- (1994). *Picture Theory*. United States: University of Chicago Press.
- MONEGAL, Antonio (1998). *En los límites de la diferencia. Poesía e imagen en las vanguardias hispánicas*. España: Tecnos.
- (ed.) (2000). *Literatura y pintura*. España: Editorial Arcos.
- NADEAU, Maurice (2007). *Historia del surrealismo*, presentación de Marcelo Pichón. Argentina: Terramar.
- PAZ, Octavio (1993). *El laberinto de la soledad*. México: Fondo de Cultura Económica.
- (2003). *Corriente alterna*. México: Siglo XXI.
- PIMENTEL, Luz Aurora (1998). *El relato en perspectiva: estudio de la teoría narrativa*. México: Siglo XXI.
- (2001). *El espacio en la ficción*. México: Siglo XXI.
- PLATÓN (1999). *Tímeo*, traducción de Conrado Eggers Lan. Argentina: Colihue.
- POZUELO YVANCOS, José María (1992). *La teoría del lenguaje literario*, 3ª ed. México: Cátedra.
- PRADA OROPEZA, Renato (1999). *Literatura y realidad*. México: Universidad Veracruzana / Benemérita Universidad Autónoma de Puebla / Fondo de Cultura Económica.
- RICOEUR, Paul (1998a). *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato de ficción*, 1ª ed. en español 1995. México: Siglo XXI.

- (1998b). *Tiempo y narración II. Configuración del tiempo en el relato de ficción*. 1ª ed. en español 1995. México: Siglo XXI.
- (1998c). *Tiempo y narración III. Configuración del tiempo en el relato de ficción*. 1ª ed. en español 1995. México: Siglo XXI.
- (1999). *Historia y narratividad*, introducción de Ángel Gabilando. España: Paidós.
- RIVERA GARZA, Cristina (coord.) (2007). *La novela según los novelistas*. México: Fondo de Cultura Económica / Conaculta.
- RODRÍGUEZ PRAMPOLINI, Ida (1969). *El surrealismo y el arte fantástico de México*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- RUBIO, María (1994). *La mirada interior. El surrealismo y la pintura*. España: Tecnos.
- SAN AGUSTÍN (2006). *Confesiones*, traducción, notas e introducción de Gustavo Piemonte. Argentina: Ediciones Colihue.
- SITWELL, Sacheverell (1937). *Narrative Pictures. A Survey of English Genre and its Painters*. London: B.T Batsford.
- SOURIAU, Étienne (1965). *La correspondencia de las artes*, 1ª ed en francés 1947, traducción de Margarita Nelken. México: Fondo de Cultura Económica.
- STEINER, Wendy (1982). *The Colors of Rhetoric. Problems in the Relation between Modern Literature and Painting*. United States: University of Chicago Press.
- (1988). *Pictures of Romance. Form Against Context in Painting and Literature*. Estados Unidos: Universidad de Chicago.
- (2004). “Pictorial Narativity”. En Marie Laure Ryan (ed.), *Narrative across Media*, (pp. 145-177), United States: University of Nebraska.
- TOBOSO MARTÍN, Mario (2003a). “Tiempo y sujeto V. Análisis del espectro en la experiencia temporal”, en *A parte rei: Revista de filosofía*. Recuperado el 11 de septiembre de 2010, de <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/toboso31.pdf>
- (2003b). “Tiempo y sujeto III. Una revisión acerca de transcurso del tiempo”, en *A parte rei: Revista de filosofía*. Recuperado el 11 de septiembre de 2010, de <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/toboso31.pdf>
- TODOROV, Tzvetan (1994). *Introducción a la literatura fantástica*, traducción de Silvia Delpy. México: Ediciones Coyoacán.

- (2004). “Las categorías del relato literario” (pp.161-197). En Roland Barthes *et al.*, *Análisis estructural del relato*. México: Ediciones Coyoacán.
- TRÍAS, Eugenio (1985). *Los límites del mundo*. España: Ariel.
- TURNER, Víctor (1999). *La selva de los símbolos*, traducción de Ramón Valdés del Toro y Alberto Cardín Garay. España: Siglo XXI.
- URIBE, Álvaro (2007). “Cosa de tiempo” (pp. 47-57). En Cristina Rivera Garza (coord.), *La novela según los novelistas*. México: Fondo de Cultura Económica / Conaculta.
- URIBE, Matías (2004). “Liminaridad y communitas perversa como expresión cultural”, en *Sapiensa revista cultural*. Recuperado el 4 de octubre de 2011, de http://www.sepiensa.cl/edicion/index.php?option=content&task=view&id=451&Itemid=40#_ftnref1
- VAN GENNEP, Arnold (2008). *Los ritos de paso*, 1ª ed. 1969, traducción de Juan Ramón Aranzadi. España: Alianza Editorial.
- VIRAMONTES, Sonia (2008). *El hábitat del minotauro. (Ensayos sobre arte y literatura)*. México: Ediciones de Media Noche / Universidad Autónoma de Zacatecas.
- ZUBIRI, Xavier (1976). “El concepto descriptivo del tiempo” (pp. 7-47). En *Realitas II: Trabajos del Seminario Xavier Zubiri*. Madrid: España. Recuperado el 11 de septiembre de 2011, de <http://www.zubiri.org/works/spanishworks/Conceptodescrip.htm>



AU BONHEUR DES CITOYENS





Obra primera:

Au bonheur des dames (1956).

Óleo/masonite, 88.6 x 60.3 cm.

Fuente: Colección Hanni

Bruder Kafka, México.

Obra segunda:

Mimetismo (1960). Óleo/masonite,

48 x 50 cm. Fuente: Colección Remedios

Varo, Museo de Arte Moderno, México.

Obra tercera:

Camino árido (1962).

Vinílica/cartulina, 70.5 x 21.5 cm.

Fuente: Colección Eva Sulzer.

La expresión del sujeto en devenir a través del nunc fluens en la narrativa de Eduardo Antonio Parra y la pintura narrativa de Remedios Varo se terminó de editar en mayo de 2020, en la División de Ciencias Sociales y Humanidades, Campus Guanajuato, Guanajuato. La edición estuvo al cuidado de Flor E. Aguilera Navarrete.

OTROS TÍTULOS
DE LA COLECCIÓN



Mujeres mexicanas en la escritura

Claudia L. Gutiérrez Piña
Carmen Álvarez Lobato
(coords.)

Inflexiones de la autobiografía.

*Un proyecto editorial
y una generación
de escritores mexicanos*

Claudia L. Gutiérrez Piña
(coord.)

*Otros modos de ver: el microcosmos
literario de Guadalupe Nettel*

Inés Ferrero Cándenas
(coord.)

Todas nuestras experiencias acaecen en el tiempo y el espacio. Por mínimas o difusas que en ocasiones parezcan, las coordenadas espacio-temporales hacen posible la noción misma de *experiencia*. Y por esquivos o inexplicables que nos resulten, los hechos son pensados, vividos e imaginados bajo el doble signo del espacio y el tiempo. Es precisamente el tiempo lo que sostiene el aliento interpretativo de Gabriela Trejo Valencia, a lo largo del libro *La expresión del sujeto en devenir a través del nunc fluens en la narrativa de Eduardo Antonio Parra y la pintura narrativa de Remedios Varo*. Este trabajo describe y analiza en paralelo obras de dos artistas disímbolos en muchos aspectos pero, de acuerdo con Trejo, confluyentes en el tratamiento del tiempo.

