



La Belle Captive. Una novela icónica

Gabriel Weisz

Facultad de Filosofía y Letras

Universidad Nacional Autónoma de México

La *Belle Captive* reúne una colección de 77 cuadros de René Magritte que ilustran los escritos de Alain Robbe-Grillet (1996). El escritor seleccionó los cuadros una vez escrita una parte de la novela. El relato consta de cuatro partes y todo el texto guarda una relación muy significativa con los cuadros. Robbe-Grillet aclara que las ilustraciones fueron impulsos generativos durante el proceso de escritura, por lo cual se establece un sistema metonímico conectivo; un juego de distancias entre las ilustraciones y el texto; y hasta una verdadera oposición (223).¹

La primera parte de la novela describe la caída de una enorme roca. En la página opuesta se reproduce el cuadro *El castillo de los Pirineos* de Magritte, donde se ve una roca gigantesca suspendida encima del mar. Es posible entrar al mismo espacio del cuadro, a una habitación donde hay una mujer, una piedra y otros personajes. A continuación nacen al mismo tiempo un ídolo, Vanesa y David.

El criminal-narrador invita a Vanesa a la ópera y le explica la trama; sus palabras tienen un efecto narcótico sobre la joven que pierde el conocimiento. Acto seguido, la secuestra y transporta su cuerpo inconsciente a un cuarto cercano. El narrador describe el fuego ritual que se encuentra en el escenario. Pasa por distintos lugares, compra una rosa y reflexiona sobre las distintas interrupciones que han ocurrido durante su itinerario.

En la segunda parte encontramos a un hombre conducido por otros personajes de porte militar. El prisionero comenta la dificultad que experimenta para recono-

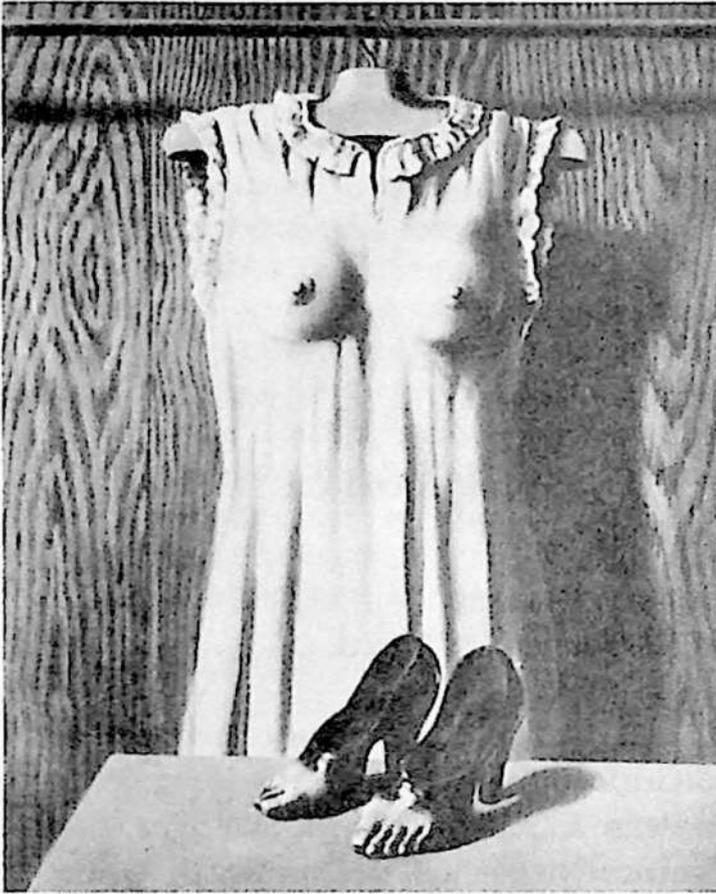


Figura 1: *La filosofía en el budoir*, 1947. Private collection. Photo Jacqueline Hyde, Paris.

cerse frente al espejo de la celda que ha sido encerrado. Según lo expresa, nota un parecido con el retrato del asesino que apareció en un periódico. Bruscamente, el narrador resume su historia del asesino, pero esta vez se encuentra sentado en un café al borde de la playa. Desde este lugar, una rubia que juega en la playa capta su atención. Poco después describe a otra seductora adolescente que está sentada cerca de él. El comentario pictórico que acompaña este testimonio es *La filosofía en el budoir*; título de una de las obras del Marqués de Sade y tema de la obra de Magritte (ver figura 1). En el cuadro vemos un armario, de donde cuelga un camisón con senos y, sobre una mesa, en el primer plano, un par de zapatos que terminan con los dedos del pie de una mujer.

Más adelante, el narrador pide a la adolescente que busque su cajetilla de cigarrillos en la guantera de un Cadillac estacionado cerca del café. Ella nota su bastón ortopédico y se levanta. Mientras tanto, el narrador describe el atuendo: está disfrazado de médico. Cuando la adolescente vuelve, el falso doctor le ofrece un cigarrillo que contiene una droga. La joven pierde el conocimiento y el narrador que se hace pasar por un doctor, pide a tres hombres que la carguen hasta su automóvil.

Regresamos al tema que dejó planteado el cuadro *La filosofía en el budoir*. Quizá induce al narrador a desnudar a la mujer para clavarle una aguja hipodérmica en el seno derecho; luego conduce a lo largo de una carretera costera con el plan de arrojar el cuerpo de su cautiva al mar. En eso, siente un dolor muy intenso: su prisionera, que escondía una aguja hipodérmica en su bota, le inyecta una sustancia narcótica. Una vez que pierde el conocimiento, sueña con la gran roca, motivo pictórico de la primera parte.

La tercera sección abre con el interrogatorio del prisionero. Discuten acerca del zapato de la joven; este objeto adquiere un significado sagrado. El interrogador interpreta el papel de un lector que sólo puede seguir relatos lineales, mientras que el narrador salta de un punto al otro de su exposición.

En la segunda parte, Magritte ha brindado un comentario pictórico sobre la naturaleza de la joven, semejante a la de una sirena. En esta sección, la mujer ha sido atrapada por una red de pescador. Cada cuarto del corredor funciona como un aparador donde se exhibe una rosa, o bien se alojan diversos objetos. El narrador está en uno de esos cuartos. Interrumpe el curso de su narración para abandonarse a una fantasía en la que conduce a la mujer a una tienda y en el vestidor le aplica la inyección. Luego se ocupa de inventar una historia erótica en la que intervienen varios motivos marítimos, como una esponja y una concha. Su atención se dirige al edificio de la ópera y nota que la entrada al pasillo está adornada con dos estatuas de la antigua diosa del placer Victoriosa Vanadis y Vanadis Vencida. Nuevamente aparece una fogata, pero en esta ocasión hay un grupo de hombres que cocina un pescado.

La tercera parte amplifica los temas eróticos de la sección anterior. El narrador sigue sentado en el café y sostiene un periódico. Comienza su lectura en la sección destinada a los crímenes sexuales. Encuentra una página que muestra el maletín del falso doctor. Pese a que la identidad del narrador y la del doctor se confunden, el primero pregunta al doctor por la salida. El maletín que podía contener manzanas y emparedados con narcóticos ahora guarda un instrumento musical que parece hacer eco del cuadro en que se representa una tuba. En eso, el narrador se percata de un zapato blanco de tacón próximo a un charco de sangre. Descubre una correspondencia entre el zapato engarzado en joyas y la estatua de una mujer que tiene incrustadas piedras preciosas. En las primeras escenas, la mujer del café, portaba un pequeño cuaderno negro en que registraba la manera en que el secuestrador regresaba por su maletín.

El criminal sostiene una rosa como el Fantômas del cuadro de Magritte. El médico criminal arroja la rosa al río y luego recoge una piedra volcánica que recuerda todas las rocas que han aparecido en el relato. El narrador cierra el cuaderno y decide que no hay otra pista nueva, a no ser la piedra que acaba de recoger.

Quien ahora está en una celda es la bella cautiva, que le sonríe. El narrador concluye su relato al expresar que algo lo está estimulando para continuar su búsqueda de placer.

1. Transacciones ekphrásticas

Una vez que planteamos la trama, podemos comentar ciertos asuntos teóricos. Primero explico el título de este trabajo—*Una novela icónica*.

La retórica visual define la iconicidad como lo que está implicado en el conocimiento del uso de objetos y las reglas que determinan los signos de esos objetos. En todo caso, un estímulo visual en que participa una semiosis (cf. Groupe μ 1992-145).

De aquí pasamos a la pregunta *¿Ut pictura poesis?* (¿Es la poesía como una pintura?) Por nuestro lado, trasponemos la interrogación al campo de la novela. Con esta cita de Horacio queda planteado el tema de la *ekphrasis*. El enunciado *ut pictura poesis* expone una comunicación entre el arte verbal y el visual. Abre las cuestiones de la *ekphrasis* de lo pictórico, la *enargeia* griega del cuadro y la vitalidad de la que hace eco la escritura. En estos procedimientos apreciamos el respaldo que reciben las imágenes y viceversa. La *enargeia* lleva hasta el lector una descripción tan vívida que le produce la ilusión de tener la imagen frente a los ojos.

De manera más puntual Mitchell (1994-152) sostiene que la *ekphrasis* remite a la representación verbal de una representación visual. Acaso esta manifestación de la literatura anuncia el deseo de todo escritor de hacer ver al lector lo que describe. Presenciamos un fenómeno en el que intervienen los protocolos que aproximan el lenguaje a un discurso visual. Dentro del proceso *ekphrástico* consideramos la manera en que el lenguaje imprime voz al objeto mudo. Pero no sólo se trata de un sonido determinado, ya que también participa el movimiento. El objeto es animado por el lenguaje o por una dinámica de la representación verbal. La relación *ekphrástica* extiende, mediante la representación visual, un puente que se comunica con la recreación somática de quien observa las cosas. Imagen y cuerpo se asocian a una representación verbal, como veremos más adelante.

Según Mitchell, la *ekphrasis* logra articular el discurso escrito—tiene en mente a la poesía—con la otredad semiótica englobada en las artes espaciales. También sostiene que la relación con las otredades no está exenta de problemas; sobre todo cuando privilegiamos al sujeto como entidad provista de voz y facultada con un papel activo y una visión, mientras que lo «otro» se proyecta como entidad pasiva que es vista y que se relega a la función de un objeto silente (156). Aquí tenemos que revisar la función colonialista y activa de la representación verbal frente a la posición subalterna de la imagen muda, oposición que no acaba de convencer. Es cierto también que no se trata exclusivamente de un problema teórico, sino de una estrategia política de sojuzgamiento que más adelante tendremos oportunidad de detallar.

Es oportuno hacer notar que la auténtica *ekphrasis* sólo puede aspirar a una representación figurativa. La otredad textual no puede estar del todo presente. Mitchell hace notar que Murray Krieger define el principio *ekphrástico* como el medio verbal que debe concretarse en un medio sólido, tópico del cual derivaría esa vitalidad descriptiva de la *enargeia*, o fuerza de las cosas. Y de mayor relevancia para nosotros será la «corporeidad» de las palabras, que trabajaremos más adelante al abordar el asunto de la relación entre el cuerpo y el texto. Es indispensable revisar las formas en las que se representan los objetos, las acciones de los personajes, los objetos con atributos visuales y las representaciones visuales, pues

con todo ello se produce una densidad semántica, y son factores sobresalientes en *La Belle Captive* no sólo por la redundancia entre imagen y texto escrito sino por figuras redundantes a lo largo de la trama. La descripción *ekphrástica* compromete un mundo plástico y combina sus elementos semánticos con el objeto descrito. Mitchell nota que el objeto de referencia es necesariamente una representación visual. También es la capacidad de los cuadros e ilustraciones para narrar su propia historia.

Dentro del espacio discursivo de la imagen, en *La Belle Captive* se establece un drama que no se restringe al conflicto entre distintos personajes, sino que se extiende como situación tensora entre el medio verbal y el medio plástico: hay una formulación dramatizada de la otredad. La otredad que se escenifica en la figura de la mujer como objeto de especulación intensifica el erotismo de la mirada, pero mantiene invisibles los rasgos que definen a la persona, constituye un retrato superficial de la misma. En este marco se organiza lo que más tarde vamos a elaborar bajo el concepto de *mitologías somáticas*. Por el momento, sólo indicamos que la mujer permanece congelada como objeto especular para actuar como divertimento erótico. El recurso que se pone en circulación es la tematización de la otredad para convertir a la persona en objeto voyeurístico.

Un nivel distinto de *ekphrasis* dispone la relación que implica la otredad del lector. Mitchell resume el problema en la conversión de una representación visual en una representación verbal mediante la descripción o la ventriloquia (164). Yo quiero aprovechar esta última aseveración para resaltar el recurso que Robbe-Grillet emplea para hablar a través de las imágenes y objetos de René Magritte.

Recordemos la disposición de objetos marítimos en el cuadro *Objetos familiares*, (ver figura 2) que de pronto adquiere una voz erótica cuando el narrador describe: «La esponja remojada en ácido se inserta en la apertura de la concha... Indudablemente conoces el efecto del limón cuando se exprime en la carne del ostión, y la manera en que las delicadas orlas se retraen como reacción a las quemaduras» (128).

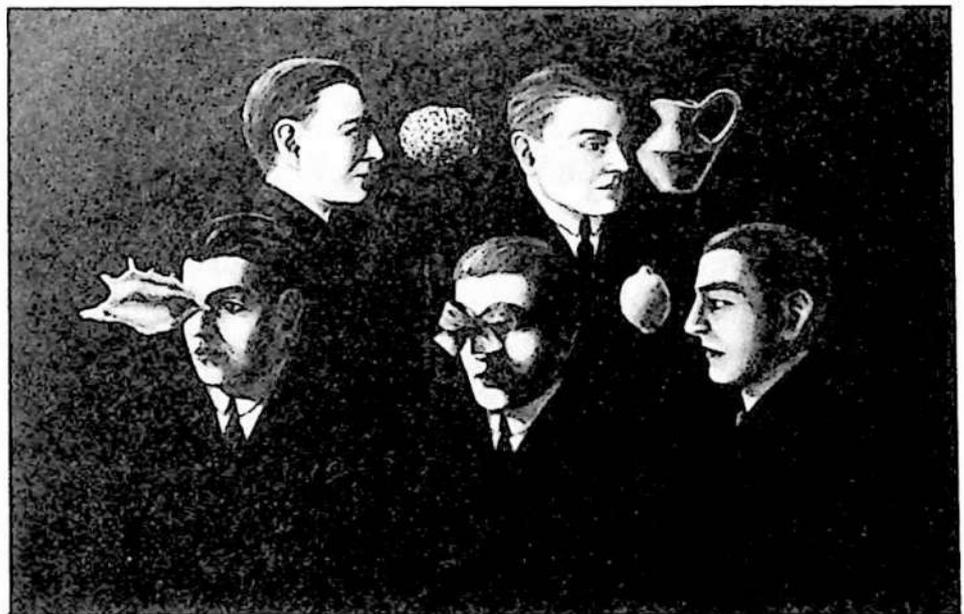


Figura 2: *Objetos familiares*, 1928. Private collection, Brussels. Photo Bijtebier, Brussels.

La otra parte del problema que aborda Mitchell es la reconversión de la representación verbal que retorna al objeto visual en el campo de la recepción del lector. Sobre este asunto vale la pena imaginar el impacto resentido por la relativa identificación corporal al entrar en contacto con los objetos sensorios de la lectora o lector de la narración. En otras palabras, cómo se genera una metaficción de sensaciones y reacciones en cada acto de lectura. Estas sensaciones y reacciones establecen una suerte de comentario metafórico y autorreflexivo que orientan a la lectora.

Por otro lado, nos interesa revisar la relación entre objetos y textos. Es sugestivo asomarse a la historia de la poesía *ekphrástica* griega, como lo hace Mitchell. Esta poesía está orientada primordialmente hacia un repertorio de objetos utilitarios como jarrones, urnas, armas y hasta estatuas (164). Subrayo el atractivo que guarda la relación por el indudable valor *ekphrástico* del que gozan ciertos objetos en *La Belle Captive*. El objeto que se distingue de tal manera está saturado con valores dramáticos que lo elevan prácticamente a una categoría de pseudo-personaje. Todos estos mecanismos de relación revisten un significado muy especial si consideramos que muchos de los objetos están imbricados en las figuras femeninas. La relación entre el objeto *ekphrástico* y un tratamiento tematizado de la otredad demuestra una actitud muy androcéntrica en el discurso.

Pongo a la consideración de la lectora un momento muy elocuente en la novela:

Súbitamente, desgarrando el silencio, escuchamos el grito de una mujer, muy cerca como si proviniera del cuarto contiguo a través de la separación que es muy delgada, la voz es joven y clara, con un tono musical puro y cálido, a pesar de la violencia del grito (como si una mujer fuera apuñalada) ésta se desvanece en un breve decreciendo. Una flor llena de vitalidad, el color de carne recientemente herida... (15)

La otredad no sólo debe negociarse con el objeto *ekphrástico* de la flor somatizada, sino que también dramatiza la otredad bajo la identidad de una víctima asesinada. Con ello surge el momento más extremo del procedimiento—y por ende, tal vez el más «atractivo»—que presenta la muerte. La flor es animada por su relación con la mujer y con el dolor que todos experimentamos al recibir una herida. Es evidente que recurrimos a esa virtud del texto que estimula la identificación de lector con los objetos y los personajes. Asimismo es posible constatar aquel nivel metafictional de sensaciones y reacciones que desencadena el fenómeno de la lectura. Por otro lado, el juego con la flor sugiere una imagen afiliada a la defloración, acto de violencia erótica. Tampoco podemos ignorar el hecho de que la mujer ha sido silenciada. La otredad termina congelada por la muerte.

Cuando la mujer es reducida a una condición inanimada o inconsciente puede ser descrita por el victimario voyeurista. Así se torna en objeto del cual puede contar una historia que nunca es la suya. Difícil será negar un imperialismo de la visión y de la escritura que ubica a la mujer en una prisión ekphrástica. Tenemos ejemplos suficientes para constatar la textualidad de la imagen y la imposición de una estructura semiótica y política sobre la figura femenina. Cabe advertir que tampoco puede aplicarse un control absoluto en las transacciones ekphrásticas por la simple razón que el manejo de las otredades conduce al espacio de un radicalismo en las diferencias y una dificultad enorme para encerrarlas en discursos ideológicos.

También es pertinente el punto que discute Mitchell. «Es claro que la otredad de la imagen ekphrástica no se define únicamente por la temática de la representación visual, sino también por el tipo de representación visual que es» (181). Yo simplemente agregaría que la temática de la representación visual y la escrita distan mucho de prestarse al control de la representación, especialmente en el caso de *La Belle Captive*.

2. La mujer textual

La Belle Captive propone una verdadera anatomía del texto-imagen, como lo llama Mitchell. Los textos son manos que acarician y desnudan; abundan motivos desiderativos: aquí, es el deseo que impulsa al relato, a diferencia de los textos que avanzan gracias a los elementos del suspenso. Ese motivo—el sexo—actúa como presencia y exigencia del cuerpo. ¿Será entonces el deseo un discurso de la captura? Con mi deseo capturo al otro cuerpo. El autor—en este caso los autores—es el arquitecto somático de espacios imaginarios. Pero los juegos diegéticos comienzan cuando se plantea una arquitectura del texto plástico en una especie de exterior representado y la construcción somática e intrínseca que ya subrayamos. La hermosa cautiva es un constructo pictórico y escrito. No podemos ejercer una reducción absoluta que la haga equivaler a la definición de una mujer real; se trata de una mujer textual. No obstante, difícilmente escapamos a la implicación de la mujer objeto; esto es, la figura femenina como objeto de juego. La «naturaleza femenina» entra a formar parte de la mujer textual en tanto que se desarrollan varias metáforas de la fecundación.

Un manejo distinto del dispositivo de la mujer textual sale a la luz en la construcción de un cuerpo mítico. La mezcla de un relato referente a la figura de la sirena—mismo que ocurre en el discurso pictórico de la segunda parte—desencadena una serie de efectos semánticos que «contaminan» la figura femenina con elementos marítimos. Robbe-Grillet responde con el trazo de la figura sirénida de Vanesa que es sacada del mar por las redes de los pescadores. La resonancia de este tratamiento ekphrástico promete otro desenlace. En las palabras de Magritte:

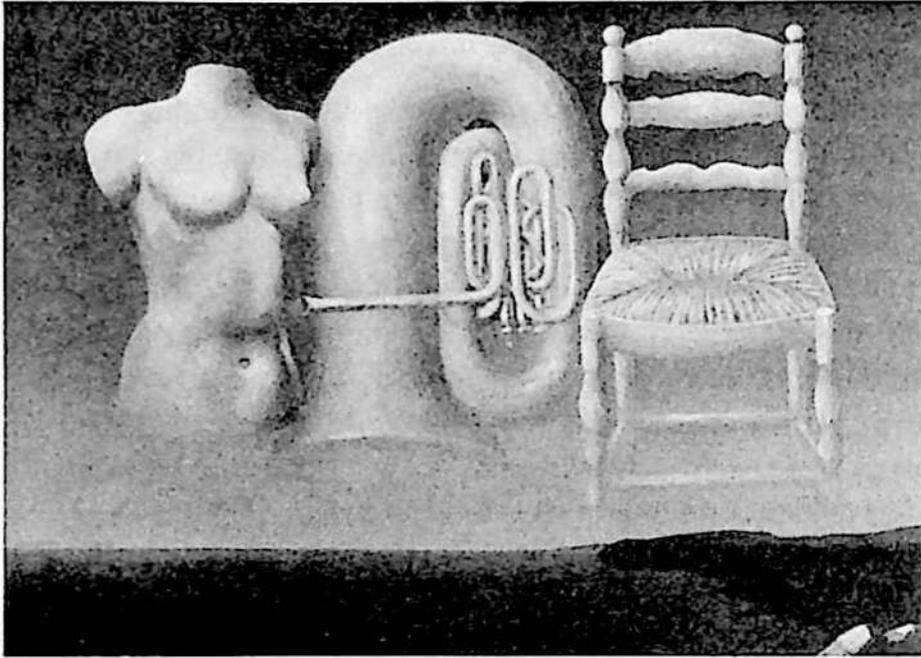


Figura 3: *Clima amenazador*, 1929. Private collection.

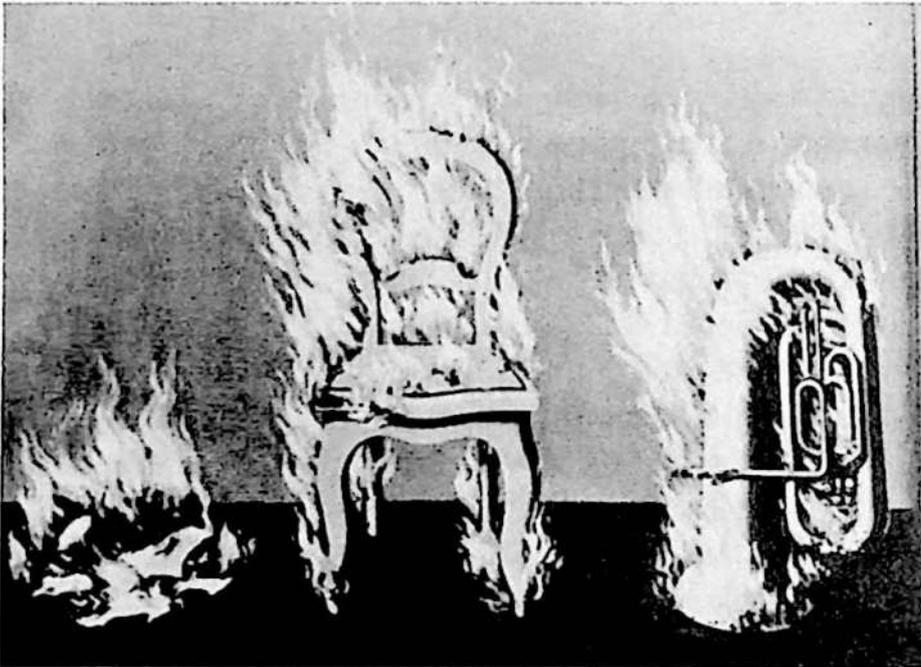


Figura 4: *Escalera de fuego*, 1934. Klaus Groenke, Berlin. Photo Sotheby, London.

«una estatua de piedra, completamente carnal, puede parecer inmoral porque es demasiado carnal, sin mencionar la flor carnosa que la estatua sostiene en la mano» (citado por Stotzfus 1996,176). La paradoja de la estatua carnal imita un gesto subversivo que se basa en el uso impertinente de las metáforas. En otras palabras, tenemos la aplicación impertinente de lo vivo sobre lo inanimado. En la estrategia de una paradoja visual—casi oximorónica—los atributos de la estatua terminan subvertidos por los de la voluptuosidad carnal. Asimismo la figura femenina es trasladada hasta la substantividad como estatua para luego devenir a la condición de sujeto, pero sólo como objeto sensual.

Tenemos oportunidad de observar con

mayor amplitud estos procedimientos de la retórica visual en el cuadro *Clima amenazador*. La obra ilustra el torso de una mujer, una silla y una tuba, objetos que se encuentran suspendidos en el cielo y por encima del mar (ver figura 3). Entre tanto, es necesario utilizar un intertexto plástico para descubrir que la tuba sustituye a la mujer. El texto de Robbe-Grillet menciona, en este espacio, la voz de una soprano, o sea la representación auditiva de una presencia o, mejor dicho, de una ausencia femenina. Recorremos otro curso de lectura si retrocedemos en el

relato hasta toparnos con el cuadro *Escalera de fuego*, que representa una tuba incendiada (ver figura 4). Esta imagen presenta una reiteración textual que corresponde al momento en que el protagonista traslada el cuerpo inerte de Vanesa. Contrastan la mujer ausente en el cuadro y la que encontramos en el texto. Señalemos en este punto que el texto ejerce una violencia sobre lo que representa la ilustración, porque no hace referencia alguna ni al papel, ni a la silla, ni a la tuba en llamas. Sólo la página siguiente alude a una luz distante que proviene del fuego sagrado. El conjunto de estos detalles debe considerarse en el contexto de un primer relato. El segundo se deslinda como producto de un arreglo que Robbe-Grillet propone cuando escoge una determinada secuencia para los cuadros de Magritte. Esta distribución sugiere una manera específica de contar historias ekphrásticas. En este caso, la articulación entre un cuadro y otro responde a una historia que Robbe-Grillet nunca nos contará, nos quedaremos sólo con los textos que ilustran una historia, pero no conocemos el criterio por el que un cuadro se aproxima al anterior, aunque contamos con elementos suficientes para relacionar el conjunto de imágenes que se reiteran en los cuadros de Magritte.

El cuerpo figurado de la cautiva marca una condensación del texto. Conviene recordar el hecho de que el mundo visual dispuesto por Robbe-Grillet introduce a otra cautiva, que reconocemos por el conjunto de mujeres que el escritor menciona para condensar la dimensión pictórica. No existe individualidad que podamos constatar en una protagonista; se trata más bien de una representación arquetípica que aloja a todas las mujeres.

En antípoda a la mujer textual encontramos al hombre textual que se configura en el personaje de Fantômas, que tanta fascinación ejerció sobre Magritte, *Acción defensiva* (ver figura 5) —no hay que olvidar el Fantômas con la flor ni el otro Fantômas del cuadro *L'assassin menacé*, que también se incluye al principio de *La Belle Captive* y que se inspira en la película de Louis Feuillade *Le mort qui tue*. Fantômas o «señor del terror,» «genio del mal,» era el notable criminal y antihéroe de unas historias de misterio escritas durante la Primera Guerra mundial por Pierre Souvestre y Marcel Allain. Fantômas vestía mil distintos disfraces; podía ser todos o ninguno, era un enemigo declarado de la burguesía entre la que se movía con facilidad. La primera novela de la serie abre así: «Fantômas.» «¿Qué dijiste?» «Dije: Fantômas.» «¿Y qué significa?» «¡Nada!...¡Todo!» «¿pero, qué es?» «Nadie...Y sin embargo, ¡sí es alguien!» «¿Y qué hace ese alguien?» «¡Extiende el terror!» Fantômas, el personaje asesino del cuadro de Magritte, tiene una flor en lugar de un puñal; así el mito del asesino es desnaturalizado, con lo cual se propicia una violencia contra la figura conocida en la serie de historietas. Magritte ocasiona una fisura en la imagen conocida sumando el elemento de la flor y restando la representación del puñal. Phantômas concreta el modelo de donde surge el personaje del doctor criminal en *La Belle Captive*, por lo que trasluce la historia

del primero, que opera como complemento de la suya. La atmósfera de asesinatos y secuestros perfila recursos que sirven a un fin subversivo contra el cuerpo del texto cultural en el que se alojan ciertas convenciones del héroe, del criminal, de la sexualidad y muchos más.

Pero no sólo prevalece un fin iconoclasta; también hay un relato de misterio que depende de una serie de operaciones que buscan obtener una resultados exactos. Sabemos que una ecuación es un enunciado que indica la igualdad de dos expresiones matemáticas, operación que anuncia la reiteración o la igualdad temática. Estas reiteraciones también caracterizan los elementos temáticos de los cuadros de Magritte. El relato de misterio permite incrustar un mecanismo en el texto. Este mecanismo realiza una especie de álgebra diegética, a saber: hacemos explícita una aplicación que suele restablecer las ecuaciones mediante operaciones de restas y sumas que la compensan. De aquí la suma visual de una flor, contra la resta del puñal ejecutada sobre la figura del hombre textual que personifica Phantômas. Sin dejar el tema de un mecanismo interno del texto, nos remitimos a esa permutabilidad de los poemas como bandas de Moebius, que la literatura potencial reporta como «aquella banda de una sola cara y un solo borde ... [que] gracias a maniobras muy simples, hacen atravesar a un poema por permutaciones

que modifican de manera curiosa y espectacular el sentido» (Luc Etienne 1973, 265). Phantômas sufre una transformación muy significativa en el cuadro de Magritte, y también atraviesa por otra al ser transformado en doctor criminal en el texto de Robbe-Grillet. Phantômas es un personaje *ready-made* que se define en contraste a la mujer textual. Un personaje *ready-made* funciona como una matriz de ideas que se interrelacionan. Para ejemplificar esta sección tomamos el *Ready-made rectificado*. Entre los años de 1916 y 1917 Duchamp rectificó su *ready-made* en Nueva York. *Apolinère Enameled* es una ecuación semántica que se obtiene eliminando ciertas letras de un anuncio publicitario de pintura «Sapolin» y sumando otras para obtener el resultado de «Sapolin Enamel» (cf.



Figura 5: *Acción defensiva*, 1943. Emile Langui Collection, Brussels. Photo Bijtebier, Brussels.

Duchamp 1975-257). Un personaje *ready-made* nos transporta a una manifestación general del ser; el ser que hay en todos los seres, pues ha sido despojado de su individualidad para convertirse en portavoz de una voz genérica. En *La Belle Captive* el personaje *ready-made* tiene una constitución a manera de una «fisonomía completa [que] parece haber perdido carácter, toda identidad; es una cabeza común y corriente, una forma anónima; y por lo tanto me parezco al retrato-robot del asesino que apareció en los periódicos» (186). Otra suma y traslado de un personaje al de un asesino se ha registrado en esta permutación. La ecuación del personaje *ready-made* sólo puede restablecerse mediante una resta de la identidad. Pensamos en un personaje arquetípico o recipiente que aloja los deseos con los que están hechas las máquinas mitológicas.

3. Los objetos sagrados

Roland Barthes (1985) hace una observación importante respecto a los objetos en el Nouveau Roman. Considera que el tratatamiento de un objeto en estricta apariencia penetra en la dimensión de lo infinitamente subjetivo; así se llega a un sentido del sin sentido. Yo considero que los objetos en *La Belle Captive* entran en lo subjetivo pero no en lo infinitamente subjetivo; en consecuencia, no se produce el tratamiento que Barthes descubre en el Nouveau Roman, cuando menos en lo que se refiere a los objetos.

Mencionamos antes al personaje arquetípico por la percepción de un clima totémico. «Al interior de un corredor, en ambos lados de una doble escalera espiral se yerguen dos estatuas monumentales de la divinidad del placer en su doble apariencia: Victoriosa Vanadis y Vanadis Vencida» (128). El clima totémico, en la descripción se comunica al texto cuando el escritor confiere a ciertos objetos una serie de atributos simbólicos. El objeto totémico que más destaca en esta novela es la mujer textual. Identificamos el proceso totémico en Magritte con esas mujeres que se convierten en estatuas. La mujer textual en *La Belle Captive* es prisionera de su piel. Todo esto queda inscrito en la máquina mitológica, producto de lo que la sociedad moldea como una mitología del cuerpo desnudo, en la que se guarda un deseo legitimado por una industria mercantilista de la mirada. En esta novela, el cuerpo desnudo, que ha sido apropiado por la mirada masculina, es desapropiado por una violencia contra los textos culturales con que se ha venido construyendo. Desde una perspectiva utilitaria, el objeto que siempre tiene un uso es absorbido por esta finalidad y termina como una función (251). Para contrarrestar ese funcionalismo, la atención del lector se orienta a la maquinaria interna del relato. En todo este asunto subyace un proceso paródico, ya que se imitan los mitos del cuerpo desnudo que todos conocemos, pero agregándose una desviación del sentido, condición responsable del fenómeno paródico y que al mismo tiempo redefine las funciones. La parte que registra la desviación del sentido también

provoca una reflexión política de esa mitología somática. En este medio florece el *muthos* lúdico de la construcción somática. El objeto erótico resulta asimilado en el objeto textual con que se puede jugar. El objeto explica y encarna su propia animación porque incluye su propia creación.

Gracias a que la violencia y la sexualidad ocupan un sitio tan prominente en la mitología somática, el hecho de introducir una imitación paródica y lúdica invita a generar una serie de posturas críticas para plantear un imaginario político del cuerpo. Ben Stoltzfus da un testimonio muy claro sobre esta violencia en el ensayo que acompaña a *La Belle Captive*. «En el cuadro *Sangre del mundo*, [desfilan] organismos que sugieren piernas y brazos. La piel ha sido despojada, revelando el sistema circulatorio en rojos y negros» (194). Ciertamente es que el cuadro no entra en la selección hecha por Robbe-Grillet pero el cuadro *Placer*—en el que una joven devora un pájaro y que tiene su eco ekphrástico con Vanesa, que consume el pájaro de fuego—nos ubica en estas violencias; en una mitofagia (ver figura 6).

Si pasamos al hombre textual, personificado por el falso doctor, notamos cómo se revierte el significado atribuido a la figura convencional. Así pues, el personaje atraviesa por un cierto proceso de iconoclasia. Cualquiera que se encuentre con la figura de un doctor identifica la constelación de signos que le pertenecen culturalmente. La iconoclasia dirigida contra esa figura tiene la función de desorganizar el sistema de signos para colocar la imagen del falso doctor. Por lo mismo que hace del fenómeno de la iconicidad una síntesis de procedimientos referenciales, la iconoclasia causa un rompimiento de esos procedimientos. A la postre, el falso doctor tiene acceso a una doble ficcionalidad, la de su personaje y la del personaje que ha asumido. En esta forma se aumenta la resolución de la imagen y se propicia la relación ekphrástica con el discurso pictórico del *Phantômas*.

Detectamos una estética de las contradicciones, que en el discurso de Magritte entraña un tipo de iconicidad mientras que el texto de Robbe-Grillet contradice tal distribución y arremete con un discurso iconoclasta. Digamos que estas colisiones se revelan como imágenes que el texto describe y que no pueden encontrarse en el cuadro; la presencia textual de un objeto choca contra la ausencia plástica del mismo. Los «pedazos» del objeto plástico entran en una condición ekphrástica con los «pedazos» del objeto escrito. Esta fragmentación tiene como desenlace una crisis en el nivel de la representación, que establece la base de una estética de las contradicciones. Una extensión del discurso iconoclasta es, por supuesto, un paso hacia la desmitificación, en vista que el mito conserva su propia colección de iconos.

La figura de la sirena, tan saturada de signos y de un determinado funcionamiento, es el tótem que en cierto momento legitima la floración de imágenes

colectivas. El modo en que Robbe-Grillet juega con la imagen de la sirena, ubicándola en una fábrica de conservas, exagera la relación semántica con los pescados y ejecuta una resta de la historia convencional de la sirena. Dos *mitologemas*, o motivos mitológicos recurrentes con carga arquetípica, se encuentran en una colisión semántica. Es factible hacer un registro de las funciones como secuela de la descomposición de cuerpos signícos. Tal vez todas estas colisiones



Figura 6: *Placer*, 1927. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf. Photo I.M.P.F., Ghent.

revelan aspectos de la mitofagia, condición que se manifiesta durante el consumo de textos visuales y escritos. Ante un incremento de mitologías somáticas, de escrituras del mito, nace la apetencia o el estímulo necesario para la existencia de una mitofagia. Queda atrás la iconoclasia para dar paso a una iconofagia. Si la sirena está cerca de una fábrica de conservas, luego entonces pertenece a los pescados y a la categoría mayor de los alimentos. Concluye este motivo con el discurso que promete un consumo desiderativo, ya que el final de la novela se marca con el enunciado del narrador: «una vez más algo me empuja fuera de mí mismo hacia el placer.» El objeto vivo que puede devorarse, es el objeto que ha pasado por un proceso somático.

Los cuerpos que liberan sus esencias afectan a otros cuerpos. El afecto tiene efecto sobre otros cuerpos en virtud que se han liberado ciertos estímulos. Las figuras totémicas que encarnan algunas mujeres al representar un papel destinado a provocar un deseo propician que se las confunda con objetos. Una sintaxis somática puede componerse o descomponerse; anuncia un divorcio corporal que entra en una fase escatológica de descomposición, o bien hace intervenir la articulación que compone sus significados. La proyección de esencias textuales emanadas del cuerpo deja residuos de significados, pero esa proyección debe entenderse como un atributo espectral del texto somático.

La mujer textual es impregnada con los signos del poder que ahogan los signos de la otredad, esos que de otra manera emergen cuando una escritora los organiza para crear un resultado muy distinto de la mujer textual. Tras todo esto prevalece una mitología somática, escenario de una pugna signica. En la mitofagia, los signos son devorados para liberar las funciones que se habían opacado por los signos de poder, lo cual explica el énfasis en una violencia contra el texto – con ello se despierta la polémica y un anhelo por cuestionar el sistema de poder que ejerce una colonización signica. La mitología somática es prisionera del determinismo táctil y ocular. La violencia contra esta mitología desorbita a los sentidos. Volvemos al tema de la velocidad y el papel que juegan las esencias. Las esencias textuales que se desprenden en *La Belle Captive* rebasan el orden convencional de otras narrativas más arraigadas en pesadas descripciones lineales, y eso explica su velocidad. Deja de ser necesario saturar con significados ciertos espacios, así como deja de importar el periplo de partida y llegada a tal o cual lugar del relato. El texto que se metaforiza como objeto en la narrativa de Robbe-Grillet casi está desprovisto de peso, para aprovechar una velocidad menos dependiente de los significados y más involucrada en las estelas espectrales que éstos han dejado. El Phantômas capaz de atravesar la materia puede ser metáfora de esos residuos espectrales del texto; un texto en el que se funden los oficios de Magritte y Robbe-Grillet. La falta de gravedad mantiene un paralelo con los personajes. Con el carácter volátil de las permutaciones—el caso de Phantômas, o bien de Vanesa, que adquiere la forma de un maniquí y que con igual celeridad es convertida en sirena o en el icono de las Vanadis—estas composiciones postulan una pedagogía que nos instruye sobre la alta inestabilidad textual en que habitan los personajes y sus identidades. No cabe duda que el texto devora sus propios significados. Para constatarlo, revisemos el momento en que el doctor-narrador recibe la inyección narcótica de su víctima. Es correcto estimar que el narrador sufre el destino de los personajes que narra, de manera tal que genera un efecto exotópico. El encierro de personajes convencionales en sus propias formas contraviene una otredad que pertenece a un relato que debe ser narrado por el otro. La exotopía encierra los motivos principales de la otredad. El texto que identifica al narrador es engullido por la imagen narrada; así queda anclada la exotopía de la otredad, nudo de circunstancias que dejan vislumbrar un proceso político de la permutación, en la que se confunde el hombre y la mujer textual.

Notas

¹ Esta y otras versiones al español de los ensayos críticos y de la novela *La Belle Captive*, son mías.

Obras citadas

- Barthes, Roland. 1985. *L'aventure sémiologique*. Paris: Éditions du Seuil.
- Duchamp, Marcel. 1975. *Duchamp du signe: Ecrits*. Antología reunida por Michel Sanouillet. Paris: Flammarion.
- Etiene, Luc. 1973 «Poèmes à métamorphoses pour rubans de Moebius.» *Oulipo: La littérature potentielle*. Saint-Armand: Éditions Gallimard.
- Groupe m. 1992. *Traité du signe visuel : Pour une rhétorique de l'image*. Paris: Éditions du Seuil.
- Mitchell, William.J.T. 1994. *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago and London: The University of Chicago.
- Robbe-Grillet, Alain y René Magritte. 1996. *La Belle Captive: A novel*. Trad. Ben Stoltzfus. Berkeley, Los Angeles, London: University of California.
- _____. 1996. Robbe-Grillet's Note on the French Edition. *La Belle Captive*.
- Stoltzfus, Ben. 1996. «The Elusive Heroine: An Interarts Essay.» en Robbe-Grillet y René Magritte.

Listado de figuras

- Figura 1: *La filosofía en el budoir*, 1947. Private collection. Photo Jacqueline Hyde, Paris.
- Figura 2: *Objetos familiares*, 1928. Private collection, Brussels. Photo Bijtebier, Brussels.
- Figura 3: *Clima amenazador*, 1929. Private collection.
- Figura 4: *Escalera de fuego*, 1934. Klaus Groenke, Berlin. Photo Sotheby, London.
- Figura 5: *Acción defensiva*, 1943. Emile Langui Collection, Brussels. Photo Bijtebier, Brussels.
- Figura 6: *Placer*, 1927. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf. Photo I.M.P.F., Ghent.