

# Salvador Elizondo: una filología de la imagen

Leo Cherri\*

Recibido: 20.03.2023 — Aceptado: 04.05.2023

## Titre / Title / Titolo

Salvador Elizondo: une philologie de l'image  
Salvador Elizondo: A Philology of the Image  
Salvador Elizondo: una filología dell'immagine

## Resumen / Résumé / Abstract / Riassunto

El mismo año que Salvador Elizondo estrena su película *Apocalypse 1900*, que permanecerá archivada en latas hasta el 2007, también publica *Farabeuf o la crónica de un instante*. Esta sobrevivencia y recuperación del archivo filmico, ilumina el texto literario y nos permite ver lo que siempre estuvo allí: *Farabeuf* no es sólo un libro intermedial –que incorpora y reflexiona sobre las imágenes– o un libro experimental que lleva hasta las últimas consecuencias la estética batailleana, sino, sobre todo, una intervención en los archivos de la modernidad, una escritura-montaje que interviene en y a partir de ciertos archivos que definen la modernidad. Este trabajo se propone analizar la novela y el film de Elizondo a partir de estas postulaciones, intentando pensar el lugar de su intervención en la literatura latinoamericana y las artes del siglo XX desde una perspectiva posfilológica y anarquística.

La même année que Salvador Elizondo sort son film *Apocalypse 1900*, qui restera archivé dans des boîtes de conserve jusqu'en 2007, il publie également *Farabeuf* o la crónica de un instante. Cette survie et cette récupération de l'archive cinématographique éclairent le texte littéraire et nous permettent de voir ce qui a toujours été là: *Farabeuf* n'est pas seulement un livre intermédiaire –qui incorpore et réfléchit sur les images– ou un livre expérimental qui pousse l'esthétique bataillienne jusqu'à ses ultimes conséquences, mais surtout une intervention dans les archives de la modernité, une écriture-montage qui intervient dans et à partir de certaines archives qui définissent la modernité. Cet article se propose d'analyser le roman et le film d'Elizondo à partir de ces postulats, en essayant de considérer la place de son intervention dans la littérature et les arts latino-américains du vingtième siècle dans une perspective postphilologique et anarchiste.

The same year that Salvador Elizondo releases his film *Apocalypse 1900*, which will remain archived in cans until 2007, he also publishes *Farabeuf* o la

*crónica de un instante*. This survival and recovery of the film archive illuminates the literary text and allows us to see what was always there: *Farabeuf* is not only an intermediate book –which incorporates and reflects on images– or an experimental book that takes Bataillean aesthetics to its ultimate consequences, but, above all, an intervention in the archives of modernity, a montage-writing that intervenes in and from certain archives that define modernity. This paper proposes to analyze Elizondo's novel and film from these postulations, trying to think about the place of his intervention in Latin American literature and the arts of the twentieth century from a post-philological and anarchistic perspective.

Lo stesso anno in cui Salvador Elizondo fa uscire il suo film *Apocalypse 1900*, che rimarrà archiviato in scatola fino al 2007, pubblica anche *Farabeuf* o la crónica de un instante. Questa sopravvivenza e recupero dell'archivio cinematografico illumina il testo letterario e ci permette di vedere ciò che è sempre stato presente: *Farabeuf* non è solo un libro intermediale –che incorpora e riflette sulle immagini– o un libro sperimentale che porta l'estetica batailleana alle sue ultime conseguenze, ma, soprattutto, un intervento negli archivi della modernità, una scrittura-montaggio che interviene in e da alcuni archivi che definiscono la modernità. Il presente lavoro si propone di analizzare il romanzo e il film di Elizondo sulla base di questi presupposti, cercando di considerare il posto del suo intervento nella letteratura e nelle arti latinoamericane del XX secolo da una prospettiva post-filologica e anarquística.

## Palabras clave / Mots-clé / Keywords / Parole chiave

Literaturas del mundo, Salvador Elizondo, posfilología, anarquismo, imagen.

Littérature mondiale, Salvador Elizondo, post-philologie, anarchisme, image.

Literatures of the world, Salvador Elizondo, postphilology, anarchism, image.

Letteratura mondiale, Salvador Elizondo, post-filologia, anarchismo, immagine.

\* Universidad Nacional de Tres de Febrero – CONICET, Argentina

*Videmus nunc per speculum in aenigmate: tunc autem facie ad faciem. Nunc cognosco ex parte; tunc autem cognoscam sicut et cognitus sum*

Pablo, I Corintios 13:12

## Introducción

Llego a Salvador Elizondo por Mario Bellatin. Pero el Elizondo que me llega está muy mediado –pixelado, diríamos ahora– no sólo por el texto de un libro de Bellatin, sino por la imagen de un Representante, un doble que se entrenó junto al escritor mexicano para participar de *El congreso de escritores duplicados* que tuvo lugar en 2003, en la embajada de México en París.

Pensé que la sutileza de la intervención se debía al ingenio de Bellatin, pero rápidamente entendí que Bellatin, especialmente como Roland Barthes<sup>1</sup> –pero también como muchos otros–, pero, sobre todo, como Elizondo, fueron atravesados por un pensamiento que les presentó a un autor como un ser de ficción, como un escribiente o sriptor, como un sujeto civil y/o intelectual. Como todas esas cosas y, sobre todo, como una imagen: una figura visual susceptible de todo tipo de montaje. Ejemplar, al respecto, es *El grafógrafo* (1972) que Elizondo le dedicó a Octavio Paz.<sup>2</sup>

Pero el autor no es la única figura que Elizondo conceptualiza en tales términos, todo su obra se construye y se reformula, con los años, a partir de un pensamiento sobre la imagen que, paradójicamente, aparece precozmente y que, hoy en día, podemos comprender mejor. Situación crítica que se debe no sólo a los cruces cada vez más productivos

<sup>1</sup> Me refiero, naturalmente, a *Roland Barthes por Roland Barthes* (1975), pero también al memorable final de *Crítica y verdad* (1966), coetáneo de *Farabeuf*, donde Barthes recuerda las cuatro funciones que la Edad Media había establecido sobre el libro: el *scriptor*, el *compiler*, el *commentator*, y el *auctor*.

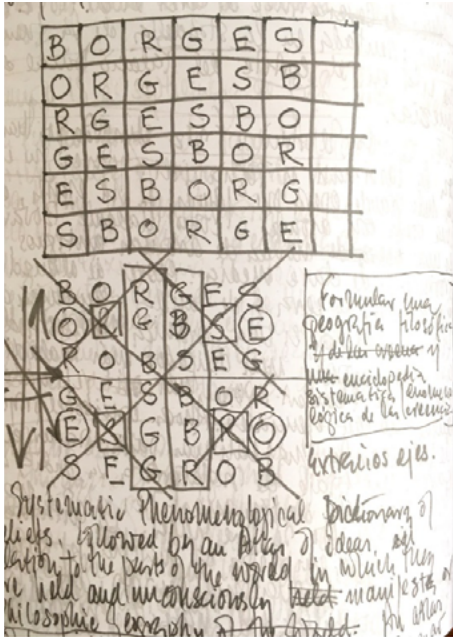
<sup>2</sup> Ya en la tapa de una reciente edición del Fondo de Cultura Económica del año 2000, puede leerse el minicuento o poema de Elizondo a través de una imagen de su versión manuscrita: «Escribo. Escribo que escribo. Mentalmente me veo escribir que escribo y también puedo verme ver que escribo. Me recuerdo escribiendo ya y también viéndome que escribía. Y me veo recordando que me veo escribir y me recuerdo viéndome recordar que escribía y escribo viéndome escribir que recuerdo haberme visto escribir que me veía escribir que recordaba haberme visto escribir que escribía y que escribía que escribo que escribía. También puedo imaginarme escribiendo que ya había escrito que me imaginaba escribiendo que había escrito que me imaginaba escribiendo que me veo escribir que escribo».

entre literatura y estudios visuales, sino a dos sucesos de archivo producidos tras la muerte del escritor en 2006: la recuperación de la película *Apocalypse 1900*, montaje audiovisual que Elizondo dirigió en 1963 y proyectó una única vez en 1965, que permaneció enlatada hasta el 2007; y la publicación de fragmentos de los *Diarios* y de *Cuadernos* de Elizondo en 2008 por entregas en *Letras Libres* y en 2015 en formato libro editado por el Fondo de Cultura Económica, seleccionados por su viuda Paulina Lavista.

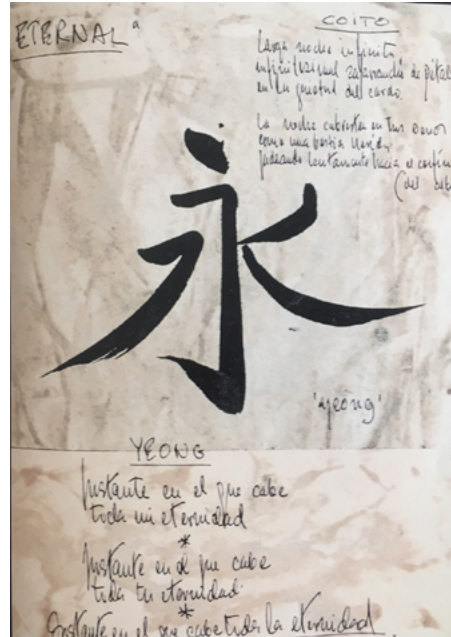
## Pasos de vida

El 5 de noviembre de 1949, semanas antes de cumplir 17 años, Elizondo anota en su *Diario* que desea dedicarse «al arte», en abstracto; a las pocas semanas añadirá: «El arte es mágico, no lógico». Del piano, pasa a la pintura: en 1952 llega a París decidido a ser pintor. En 1954, en la Galería Arte Moderno de la ciudad de México, se inaugura la primera y última *Exposición de pinturas de Salvador Elizondo*. Ese mismo año completa la reflexión que había empezado dos años atrás: «eso que permanece oculto es lo que hace la magia» de una obra (5 de julio). Y al otro día nomás, agrega: «estoy haciendo un libro de notas referente a las posibilidades de usar el principio de montaje en todas las artes» (Elizondo, 2015: 49). En síntesis, desde sus veinte años, Elizondo piensa las artes no como «disciplinas», sino como campos operacionales que debe, necesariamente, mixturar.

Un día Elizondo no tiene materiales para pintar, y se pone a escribir... Compone un cuento: «está bastante bueno», se dice, «aunque tiene mucha influencia de Rulfo» (Elizondo, 2015: 54). Un 20 de abril de 1960 Elizondo satiriza la *Santa Teresa* de Bernini al insinuar que la flecha no está dirigida al corazón sino, como anota en inglés, «to the cunt». Me pregunto: ¿ya había leído a Georges Bataille para esa fecha o fue una ocurrencia propia? Los *Diarios* no permiten precisar esa lectura, aunque sí nos permiten saber que por esa época Elizondo se obsesiona con el montaje de Eisenstein, termina el *Ulises*, anota su fascinación «por el lenguaje de los barrocos», dice estar «releyendo concienzudamente a Proust», ese



Elizondo juega con el nombre de Borges mientras toma apuntes de filosofía.



Ensayo del ideograma de *Farabeuf* junto a notas sobre el instante, el tiempo eterno y el coito.  
Fuente: *Diarios 1945-1985* (2015).

«mal» por el cual la «literatura trasciende sus propios límites y se convierte en un germen patológico» (12 de marzo de 1961). Entre 1961 y el año siguiente, Elizondo se encuentra envuelto en una serie que hará que lleve su método hasta las últimas consecuencias: el 30 de abril de 1962 consigue trece tomos de *La nature*, con ellos prepara montajes para la revista *S.nob*, que dirige; el 5 de agosto termina de escribir «Morfeo o la decadencia del sueño», un ensayo que análoga las drogas y el erotismo por su tentativa de alcanzar el éxtasis; para el 4 de marzo de 1963, su problema es buscar trabajo para financiar «la película sobre *La nature*» y, simultáneamente, se encuentra «madurando el relato sobre el supliciado de Pekín» –en ese momento un ensayo– que nos dice haber destruido previamente.

Estas anotaciones aluden, naturalmente, al ya mencionado *Apocalypse 1900* y a *Farabeuf o la crónica de un instante* novela que Elizondo publicará dos años después por la emergente editorial Joaquín Mortiz. Esta última se trata de «la descripción de un instante que recomienza sin cesar y que jamás acaba de pasar», «un acontecimiento que nunca acontece del todo» (Paz, 209). El Dr. Fara-

beuf –ficcionalización del autor de un célebre *Manual de cirugía* (París, 1872)– sube las escaleras de un departamento en París, allí lo espera «ella», que por momentos es un sujeto desconocido, a veces una enfermera anónima, a veces Madame Farabeuf. Y lo que nunca acontece del todo es el teatro instantáneo del Dr. Farabeuf, una escena médica, un ritual religioso o pagano inspirado por la tortura china conocida por Leng T'Che, imagen que le llega a Elizondo de *Las lágrimas de Eros* (1961) de Georges Bataille. Podríamos decir que, además de la serie más general que mencionamos anteriormente, *Farabeuf* es fruto del encuentro fortuito entre la medicina moderna y un pensamiento erótico pagano.

## Montaje = Filología

Elizondo juega con el nombre Borges. Pero el experimento de *Farabeuf* no debe confundirse con el infinito o la totalidad del *aleph*. El punto de vista de *Farabeuf* supone el deseo de experimentar la «eternidad de un instante» y, no menos importante, el deseo de alcanzar, tocar o devenir un no-ser. Con esto Elizondo no se propone problematizar, simplemente, la tensión borgeana entre la diacronía de la escritura versus la sincronía de la imagen. Problema que ha sido recodificado por la crítica a través de la noción de «intermedialidad».<sup>3</sup> La intervención de Elizondo, usando

<sup>3</sup> Algunos trabajos se proponen referenciar y describir el entramado «intertextual», «iconotextual» o «intermedial» de los documentos de la novela (Manzor-Coats, 1986; Reveles 2007; Alberdi 2019). Valeria de los Ríos analiza en profundidad estos elementos entendidos como un «diálogo intermedial» que le permite a Elizondo reflexionar críticamente sobre la relación del cuerpo y de las artes con la modernidad tecnológica: «La mirada de Elizondo en la segunda mitad del siglo XX es crítica, pero al mismo tiempo productiva: en el plano estético literatura, cine y tecnologías están reunidos en un diálogo intermedial. Para Elizondo la originalidad surge no de lo nuevo, sino del cruce entre arte y tecnología, entre escritura y visualidad» (33).



Tiziano, *Amor sacro y amor profano*. Óleo sobre tela, 118 cm x 279 cm, 1515. Ubicación: Galería Borghese, Roma).

los términos de Gilles Deleuze (1967), practica una «inversión del platonismo», en la medida que se interroga por la experiencia de los simulacros, experimenta su potencia y los pone en relación de determinadas fuerzas.

Pregunta Elizondo una y otra vez: «¿De quién es ese cuerpo que hubiéramos amado infinitamente?» o «¿Qué significa ese cuadro, cuyo nombre está inscripto en una lengua desconocida y que, gracias al reflejo en el espejo, tu ocupas el lugar de la enfermera, el lugar de la mujer vestida de blanco?».

El cuadro en cuestión es *Amor sacro y amor profano* de Tiziano. Allí podríamos leer un pensamiento neoplatónico en el que se oponen dos o tres formas del *eros* (el amor espiritual, ideal y eterno; el amor carnal o material-jurídico y, como se ve en el grabado sádico de la fuente, el amor bestial), sin embargo, lo que hace serie con la pregunta de Elizondo es otra particularidad del cuadro: su carecer de nombre «original». Su nombre es una invención no del artista que lo pintó, sino de sus compradores, curadores y estudiosos.<sup>4</sup> Desde este punto de vista, no son tan impor-

<sup>4</sup> En el catálogo Borghese ha tenido diferentes nombres: *Belleza sin ornamento y belleza ornamentada* (1613), *Tres amores* (1650), *Mujer divina y profana* (1700), y, finalmente, *Amor sacro y amor profano* (1792 y 1833). La primera mención de la obra con el nombre *Amor profano y amor divino* se produce en el inventario de 1693, aunque los críticos contemporáneos desacreditan la teoría de que se tratan de las personifica-

ciones de los conceptos neoplatónicos de Amor sacro y Amor profano. La lectura de Elizondo, supongo que está influida por la de Erwin Panofsky que en 1939 publica *Estudios sobre iconología*, dedicándole un ensayo a Tiziano. En 1969 le dedicará un libro entero al pintor: *Tiziano: problemas de iconografía*. Para profundizar estas cuestiones ver Wind (1972: 149).

tantes, por lo tanto, las interpretaciones que se juegan en la nominación del cuadro, como señaló Panofsky, cuanto la imposibilidad referencial y semiótica que lo constituye, su vacío nominal. Otra vez: ¿De quién es ese cuerpo...? Como si en esa pregunta por la identidad y por el nombre, se jugara algo mucho más profundo que el restablecimiento de una referencia.

Esa pregunta no podemos entenderla en cualquier tiempo, es decir, en cualquier temporalidad. El tiempo en *Farabeuf* es el del *Aion* –el instante del acontecimiento–, el tiempo en espiral o helicoidal, el que hace que un mismo cuerpo pueda ser una cosa o la otra, simultáneamente, en la misma vida, en un mismo instante. En ese tiempo, la lógica de las causalidades –propias de la cronología– ya no tiene lugar. Lo que tiene lugar es el mundo de los efectos, del puro efecto sin cuerpo ni causa.<sup>5</sup> En *Farabeuf*

<sup>5</sup> Para más precisiones, ver *Lógica del sentido* de Gilles Deleuze. Por ejemplo: «Ahora bien, este Aión en línea recta y forma vacía, es el tiempo de los acontecimientos-efecto. Cuanto más mide el presente la efectuación-temporal del acontecimiento, es decir, su encarnación en la profundidad de los cuerpos actuantes, su incorporación en un estado de cosas, tanto más carece de presente el acontecimiento por sí mismo y en su impasibilidad, su impenetrabilidad, sino que retrocede y avanza en los dos sentidos

nunca pasa nada, siempre acaba de pasar –la novela inicia cuando *Farabeuf* está por llegar, y al siguiente párrafo, ya se está yendo; la novela termina con la preparación del teatro instantáneo de Farabeuf justo antes de que él esté por llegar–. Como otros libros/obras cruciales del siglo XX –basta pensar en el *Finnegans Wake* (1939) de Joyce o «El jardín de los senderos que se bifurcan» (1941) de Borges–, *Farabeuf* también termina donde comienza, y por lo tanto es esférico, circular, infinito.<sup>6</sup>

Para configurar esa temporalidad Elizondo recurre a diferentes operaciones de montaje que permiten leer en su escritura un método decididamente fotográfico y cinematográfico, pero que remite a su vez a la literatura y al lenguaje, es decir, a la filología.

Varias veces *Farabeuf* alude a un complicado «rebus». El latín *rebus* expresa significar una cosa por otra. El término se convirtió en un principio de la escritura logofonográfica o jeroglífica. Básicamente, se trata de juntar dos ideogramas simples (cuyo dibujo se asemeja a lo que designa) para expresar un concepto abstracto o más complejo. Elizondo encuentra en este fenómeno lingüístico-caligráfico, especialmente en la escritura china, una exposición del principio de montaje y, a la vez, cierta singularidad propia de lo intraducible: «hay muchos términos o palabras» de la escritura china «que no se pueden trasladar en nuestra lengua». «Tristeza» por ejemplo demanda «utilizar dos figuras» (el «corazón» y la «puerta cerrada») que componen, a su vez, una «tercera figura abstracta» que es la «tristeza». Concluye Elizondo «en chino, triste se dice corazón contra puerta cerrada», lo que supone «un principio de montaje. Es lo que

a la vez, objeto perpetuo de una doble pregunta: ¿Qué va a ha ocurrir? ¿Qué acaba de ocurrir? Esto es lo que tiene de angustioso el acontecimiento puro, que siempre es algo que acaba de pasar y que va a pasar, a la vez, nunca algo que pasa. La x de la que se siente que eso acaba de pasar, es el objeto de la “novela corta”; y la x que siempre va a pasar, es el objeto del “cuento”. El acontecimiento puro es cuento y novela corta, nunca actualidad. Es en este sentido que los acontecimientos son signos» (1969: 51)

<sup>6</sup> Se lee en el cuento de Borges: «Antes de exhumar esta carta, yo me había preguntado de qué manera un libro puede ser infinito. No conjeturé otro procedimiento que el de un volumen cíclico, circular. Un volumen cuya última página fuera idéntica a la primera, con posibilidad de continuar indefinidamente. Recordé también esa noche que está en el centro de Las 1001 Noches, cuando la reina Shahrzad (por una mágica distracción del copista) se pone a referir textualmente la historia de Las 1001 Noches, con riesgo de llegar otra vez a la noche en que la refiere, y así hasta lo infinito. Imaginé también una obra platónica, hereditaria, transmitida de padre a hijo, en la que cada nuevo individuo agregara un capítulo o corrigiera con piadoso cuidado la página de los mayores» (477)

usó Eisenstein en *El acorazado Potemkin*. [...] él juntó dos imágenes que dieron por resultado una tercera de orden abstracto» (Elizondo, 1997).

Seguramente, lo que lee Elizondo de Eisenstein es *The film sense* (1942, Harcourt, Brace & Co.), en inglés, probablemente. No obstante, apenas un año después de la publicación, Victoria Ocampo se encontraba traduciendo el libro del cineasta, ofreciendo el primer capítulo «Palabra e imagen» en el número 106 de *Sur*, en agosto de 1943. Es interesan apreciar cómo Eisenstein para explicar la idea de montaje («tendencia a unir dos o más objetos o cualidades independientes») recurre a *The Hunting of the Snark* de Lewis Carrol, para introducir la invención de «la palabra “portmanteau”» (37), es decir, las palabras fusionadas o espejos, y agrega «Todos los idiomas poseen sus practicantes de “portmanteau”... el lenguaje norteamericano lo tiene a Walter Winchell. Donde más ha sido empleada la palabra “portmanteau” es, evidentemente, en *Finnegans Wake*» (37). La traductora agrega como nota al pie una referencia al texto «Joyce y los neologismos» (*Sur*, nº 62), donde Borges ya había reflexionado y enumerado algunas de las muchas *portmanteau words* de *Finnegans Wake*. En la misma nota Borges se refiere a neologismos similares que aparecen en las literaturas de todos los tiempos, desde Shakespeare, Gracián y Fischart hasta Laforgue, Groussac, Swinburne. En la serie se presiente *Farabeuf*, solo que habría que agregar que lo *portmanteau* no reside en una series de palabras, sino que es un efecto producido por un montaje más radical, heterogéneo, que atraviesa el conjunto de los materiales de la novela.<sup>7</sup>

En 1963, además de sus *Diarios*, Elizondo comienza un *Cuaderno de escritura* en el que anota su nueva obsesión –barthesianísima–, escribir una novela que sea, a su vez, una *Teoría de la novela*, dos décadas después ese texto se publicaría como *Camera lucida* (1983). Ese «Aparato» que elige Elizondo –y Barthes– para titular su libro, se diferencia de la cámara fotográfica por su carácter instantáneo pero virtual, en palabras de Elizondo:

la imagen no se forma en realidad sobre el papel sino en un punto situado entre el ojo y la mano del dibujante, presumiblemente en

<sup>7</sup> Agradezco a Raúl Antelo por la lectura de este trabajo y estos gentiles envíos.

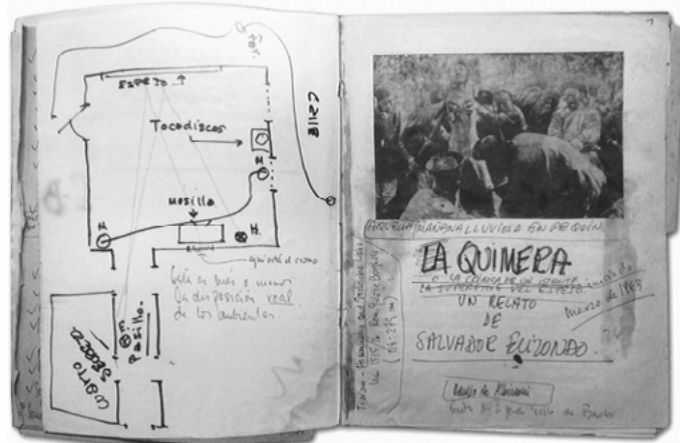
ese punto llamado la «mente», y tal vez en un punto dentro de ese punto que es o sería el foco de la atención, el punto en que la inquietante perspectiva de la cámara clara se enfoca y equilibra con la del fantasma cuya imagen tratamos de apresar con el lápiz, en la mano (Elizondo, 1983: 73).

El punto dentro del punto, es justamente la idea de tiempo dentro del tiempo que Deleuze utiliza para explicar los simulacros de Lucrecio en *Lógica del sentido* (1969). En todo caso, ese «aparato» le da a Elizondo un pensamiento que volcará, naturalmente, en *Farabeuf* (1965). ¿Qué es la imagen de *Farabeuf*, el complicado *rebus* de la novela, sino una experiencia fantasmagórica? Dice una de las voces del relato:

Un recuerdo incompleto, provocado por un signo incomprendible trazado en el vaho del cristal de la ventana (o acaso se trataba de una mirada que, bajo la lluvia, se había fijado, como la imagen de una placa fotográfica, sobre aquella ventana), la mirada penetrante de un hombre que provoca recuerdos de experiencias que nunca hemos vivido y que, encontrada bajo la lluvia, a través de un vidrio empañado, nos inmoviliza, lo inmoviliza todo, los objetos y las máquinas (Elizondo, 1965: 141)

La novela parece un monólogo, pero es en realidad un diálogo –una cita, dice el texto– entre dos entidades encerradas en una habitación.<sup>8</sup> Todo transcurre allí. Incluso, los elementos que parecen salir de ese escenario –la foto del supliciado y la historia-foto de la playa– son elementos narrativos que están en la habitación dentro de un libro – el del doctor Farabeuf, el *Precis de manuel opératoire*– y con los cuales estas entidades se relacionan. En el tercer párrafo se nos presenta el espejo, de marco dorado del que se nos habla como si fuera un objeto singularísimo, quizás con valor histórico, quizás identificable. Los fenómenos visuales que genera el espejo no suponen una puesta en abismo, sino la apertura de una dimensión contigua, la de los simulacros. Por lo tanto, el punto de vista imposible de la narración es el del espejo, y lo que se nos narra es la historia –cual diálogo platónico– de sus simulacros, es decir,

<sup>8</sup> Hay críticos que dicen que son «tres» los actantes de la novela. El «El o Farabeuf», «Ella o la amante» y «Ella o la enfermera». Lo que es curioso, porque con ese mismo criterio podríamos decir que El y Farabeuf son ya dos actantes, sobre todo en el final del texto. En todo caso, la novela dice claramente que se trata de una cita entre dos entidades.



Uno de los cuadernos preparatorios de la novela.  
Fuente: *Farabeuf*, edición aniversario (2015).

de los reflejos que ese espejo y los vidrios capturaron en un instante, un día lluvioso. Arquitectura que Elizondo dibujó cuando escribía la novela.

## La potencia del pensamiento

Frente a la cámara lúcida vuelta habitación, se produce un abigarramiento neobarroco de cachivaches: ya mencionamos el cuadro de Tiziano, la fotografía del Leng Tch'e, y el *Manual de cirugía* de Farabeuf, pero también el *I Ching*<sup>9</sup> y la ouija, el mural de *Le bois sacré* de Pierre Puvis de Chavannes, el retrato de Charles Baudelaire por Etienne Carjat, la escultura el «Hermafrodita durmiente» de la Villa Borghese, los estilos del medallista Pisanello, las esculturas de Luca Della Robbia y Pietro Lombardo y la mención a una pintura de Pierre-Paul Prud'hon que no existe, pero que, sin embargo, su estilo hace serie con el imaginario pictórico de la habitación. Sobre todo el reiterado empleo del rojo en cuadros como *Innocence Preferring Love to*

<sup>9</sup> El estudio archivístico-iconográfico que acompañó la edición del cincuenta aniversario de la novela, titulado *Farabeuf, iconografía de una gestación*, nos permite ver que la biblioteca de Elizondo cuenta con una edición del *I ching* del año 1960. Y enseña, además, los apuntes de una conferencia que el escritor dio sobre el *I ching* en el año 1976, encontrada justamente dentro del libro. Podríamos pensar, entonces, que la importancia del *I ching* en *Farabeuf* podría tener una relevancia mayor que permanece todavía inopinada. En el archivo permite ver el interés del *I ching* en la medida que, antes que la fotografía, es un dispositivo que permite preguntarse por el instante: «¿cómo está el mundo? [...] ¿en dónde y cómo estamos ahora?» (26)

*Wealth* (1804) hace serie con el rojo sangre del cuadro de Tiziano.

La operación de Elizondo va más allá de una simple experimentación intermedial, pues su diagrama tan metafísico como arquitectónico implica transformar a todos estos objetos plástico-verbales –siguiendo la lógica gongorina– en un pensamiento al cuadrado, es decir, un metlenguaje condensado, un ideograma.

Lo que Elizondo quiere probar, dice Sarduy, «es la presencia del significado, probar que todo significativo no es más que cifra, teatro, escritura de una *idea*, es decir, *ideo-grama* [...] Se trata de una filología metafórica que pregunta ¿Qué dio lugar al grafo, de qué realidad cada letra es jeroglífico, qué esconde y ausenta cada signo?: esa es la pregunta de *Farabeuf*» (Sarduy, 30). ¿No convendría pensar esa intervención antes que como una «filología metafórica», en los términos de una «filología de la imagen»? (Link, 2015). Es decir, una práctica de lectura que borra las fronteras no sólo de lo literario, sino de la práctica de escritura al crear un pensamiento a través del montaje con una variedad heterogénea de lenguajes, medios, tecnologías y dispositivos. Se trata de una práctica que desde nuestro presente posfilológico podemos entender como post-historicista, post-positivista, post-deconstructiva y, sobre todo, como una *ciencia de la vida* (Ette, s/p), o de lo que en los textos *vive todavía* (Link, 2015).

Ciertas lecturas hacen de *Farabeuf* una experiencia excesivamente abstracta y extremadamente conceptual. No es casualidad que la novela se publica el mismo año que Joseph Kosuth inventa su «Una y tres sillas». Pero el alcance de *Farabeuf* es mucho mayor que jugar con los objetos materiales, su representación visual y su significado conceptual: al llevar la escritura a su dimensión plástica y geométrica, al representar el instante como esquema, al poner en relación todos los textos a través del azar y el capricho de los diagramas trazados por la escritura y la imaginación, Elizondo ha logrado que las imágenes piensen, que hablen por sí solas a través de una serie, que entren en una resonancia que le es propia más acá de toda aura, más allá de lo que vemos y lo que nos mira. En suma, que recuperen una *fuerza*.

«Anapoyesis», tercer apartado de la «Antecámara» de *Camera lucida*, se basa en la idea de que todo, absolutamente todo se reduce a energía, y la energía se encuentra en grado máximo en las creaciones poéticas, sobre todo en las inéditas o inconclusas que no han sido consumidas por los autores y los lectores.

En el relato, el profesor Pierre Émile Aunabel fija su domicilio en el departamento que ocupó el Mallarmé. Para probar su teoría construye un aparato, al que llama «Anapoyetrón» que «convierte o traduce ese lenguaje en energía», y se dedica a buscar fragmentos de poemas del maestro francés, que él piensa se encuentran en paredes, rincones y resquicios de la morada que habitó el autor de *Igitur*. Un día el noticiero anuncia la muerte del académico «causada por una descarga de enorme potencia».

Esta preocupación por el pensamiento de la imagen (y su potencia) le llega a Elizondo mediada por el cine francés. La toma específicamente de *El año pasado en Marienbad* (1961), dirigida por Resnais y guionada por Robbe-Grillet. La pregunta ¿Recuerdas? que en *Farabeuf* aparece casi una centena de veces, es una huella filológica de una serie que para completarse necesita de *La invención de Morel* (1944) de Bioy Casares, texto que avivó la imaginación de Robbe-Grillet. Recordarán que la *nouvelle* de Bioy termina con el fugitivo que, tras componer su teatro –biodrama deberíamos decir ahora– formula su último deseo, llegar al cielo de la consciencia de Faustine, su amada, una imagen, después de eso muere. Ese último deseo para un lector futuro es acogido, justamente, por Robbe-Grillet: y hace que «El» persiga a «Ella» por la mansión y los jardines de un hotel barroco instándola a recordar.

Este pensamiento inspirado por las imágenes, el erotismo y la muerte son dimensiones bastante evidentes en *Farabeuf*, y exponen una faceta de la novela volcada hacia lo material y lo viviente. En *La invención de Morel* la máquina mortuoria es evidente. Ahora bien, ¿Cuál es la máquina mortuoria en *Farabeuf*? ¿La tortura china? ¿La cirugía moderna? ¿La fotografía? ¿Hay algo así como una máquina mortuoria en *Farabeuf*? Si bien es indudable la presencia de una reflexión sobre la máquina en la novela, se trata de una cuestión para nada taxativa.

En 2007, un año después de la muerte de Elizondo, Gerardo Villegas encuentra en la oficina del escritor su única película, perdida a la fecha, proyectada oficialmente una única vez en 1965 antes de ser enlatada y archivada en el estudio del escritor por más de 40 años: *Apocalypse 1900*.

En *Apocalypse 1900* el montaje pone en una contigüidad inmediata la invención de la luz y la invención de la silla eléctrica... El mediometrage se terminó en 1963 y se proyectó una única vez en 1965. Dos años después Andy Warhol iniciaba su serie *Gran silla eléctrica*. Donde hace algo similar –y por eso más aterrador– a lo que había hecho con la Marilyn. Pero el concepto de Warhol es completamente diferente al de *Farabeuf*: él cree que como la repetición de la imagen anula su valor emotivo, va a reproducirla de un modo tan banal para que, esa transgresión, restablezca de alguna manera su horror. El concepto de la imagen del supliciado es todo lo contrario: su poder es sobrenatural, hipnótico y, en última instancia, curativo. ¿Pero qué hace Elizondo con esa imagen? Armar una serie. Las imágenes de la cirugía –es decir, el discurso médico, las invenciones científicas– entran en una resonancia con la tortura, el sacrificio, la religión y el discurso amoroso. Esto queda claro en *Apocalypse*: las imágenes pertenecen al libro del Dr. Farabeuf y a la revista *La Nature*, magazine francés nacido en el último cuarto del siglo XIX que estaba dedicado a los avances científicos, es decir, a *la invención*: motores a vapor, la electricidad, la fotografía, la bicicleta, el teléfono, el globo aerostático. Gran parte de la banda sonora es *Orfeo en los infiernos* de Jacques Offenbach. Pieza dramática, pero que apropiada por el ámbito de cabaret, popularizada con el nombre «Cancan», adquiere un carácter jocoso. Esa dualidad es la que se imprime sobre el amor y el erotismo en el film: un costado terrorífico y otro jocoso o vulgar. La voz masculina del film es de Buñuel, que nos recita fragmentos de Baudelaire, Lautrémont, Bataille, Breton y Proust.

Todo este montaje se resume en una escena. El impulso de la humanidad por ir más lejos pone en una relación análoga las máquinas con el ir más adentro de la medicina en la apertura del cuerpo, esa otra máquina. ¿Y después? ¡El amor! ¿Y después? El apocalipsis, una tierra poblada

de monstruos. ¿Qué hará el ser humano frente a los monstruos de la razón y del progreso? El film prefiere callar.

## Vitalismo y fuerzas de la imagen

Como vemos, *Apocalypse 1900* clarifica aquello que en *Farabeuf* parecía difuso, y, a la vez, *Farabeuf* avanza sobre aquello que *Apocalypse* deja abierto. Es como si los textos fueran necesariamente complementarios, cada uno es pretexto, pero también postfacio del otro.

*Farabeuf*, después de *Apocalypse* se presenta como una intervención documental. Mucho antes que nuestras agendas estéticas y críticas se vean afectadas por eso que Hall Foster llamó «impulso» archivístico (2004), Elizondo entendió que poco era lo que tenía que escribir. Como repite el film: «todo inventado, todo inventado...». Por eso, su tarea era montar, componer, garabatear sobre documentos, en suma, mostrar. Por eso *Farabeuf* es una intervención de *archivo* con un efecto claramente *anarchivístico*,<sup>10</sup> porque al profundizar en su campo de operaciones el montaje y la intervención de documentos heterogéneos, se encuentra interrogando la ley de lo que puede ser dicho, los regímenes de enunciación y de visibilidad que establecen lo que los sujetos podemos decir y escuchar, ver y oír, y la lógica clasificatoria que ordena los discursos y las prácticas dentro de los ámbitos de normalidad y locura (Foucault, 1968 y 1969; Deleuze, 1986). El mismísimo Elizondo vivió en carne propia esas prácticas de exclusión cuando fue internado en un hospital psiquiátrico y tratado con electroshocks debido al abuso de sustancias como marihuana y opio. Sustancias que, como escribió en 1962 en la revista *S.nob*, suponían al igual que el erotismo una tentativa de alcanzar el éxtasis.

Los problemas de *Farabeuf* no son, como reza un texto crítico, mayormente intermediales o intertextuales, es decir, el clímax de su experimento o interrogación no se dirime en la tensión estética (o ambivalencia) entre los elementos diacrónicos o verbales y los elementos sincrónicos

<sup>10</sup> Para una revisión del concepto y las prácticas *anarchivísticas* ver el minucioso libro de Maximiliano Tello (2018) y el artículo de Daniel Link y Rodrigo Caresani (2018).



o visuales. El problema de *Farabeuf* atraviesa lo viviente y está en todas partes: en la pintura renacentista, en los murales neoclásicos del XIX, en la poesía simbolista, en una alegoría antigua, en una fotografía de un supliciado. Como el Warburg de *El ritual de la serpiente* o el Dalí de *El mito trágico de El angelus de Millet*, Elizondo persigue un motivo, una *phatosformel* a partir de una lógica muy similar al método paranoico surrealista. Al igual que ellos, cree que hay determinadas fuerzas que se expresan en motivos verbales, pictóricos, fotográficos e ideogramáticos. Pero no fuerzas cualesquiera, fuerzas cuya cita concertan a lo largo de las edades, una y otra vez.

Como sabemos, para Giorgio Agamben en *Experiencia y pobreza*, todos los días la experiencia se destruye en la ciudad moderna. O, para Primo Levi, Auschwitz no ha dejado de suceder, pues vivimos en estados de excepción en los que el horror parece ser la norma. A esa fuerza terrible que se materializa en una tortura, en una condena de muerte o en la vida cotidiana, *Farabeuf* le opone otra fuerza: el erotismo.

Justamente, lo único que falta al montaje cinematográfico de *Apocalipsis* es la foto del supliciado y esa es, quizás, la repuesta de Elizondo al fin del mundo con el que se encuentra el film. Es decir, la respuesta al horror. *Farabeuf*, al igual que la obra de Mario Bellatin, utiliza el horror como escudo contra el horror (y quizás esa invención de Bellatin no es sino una lección que aprendió de Elizondo).

En 1925, Bataille comienza a psicoanalizarse por Adrian Borel, quien le «receta» la fotografía del Leng Tch'e, a efectos de producir una mortificación de los sentimientos y una liberación del tabú del conocimiento erótico. El rostro del supliciado le recuerda a Bataille la verdad de un gesto que él creyó asociar al rapto místico. Recordarán a la Santa Teresa gozosa, que Elizondo descubrió con gracia a sus veintipocos. En los márgenes del éxtasis divino, Bataille lee la aparición de un instante en el que el placer se confunde con el dolor y el éxtasis sexual con la muerte absoluta. En términos gestuales y en términos de experiencia: Erotismo es análogo al Sacrificio. Según Sontag, semejante visión del dolor es extrañísimo para la modernidad. Pues diside de la lógica del «fortalecimiento» que las experiencias de dolor y del trauma provocan,

es decir, la anestesia. Eso que tan bien explicó Susan Buck-Morss en ensayo «Estética y anestesia» (1992).

En *La experiencia interior* Bataille confiesa que amaba contemplar esta imagen pues al verla arruinaba en él aquello que se oponía a su propia ruina: el instinto de conservación. En la contemplación Bataille se identifica con el supliciado y logra performar su propia muerte y, con eso, vencer su instinto de conservación y, finalmente, comenzar a escribir: devenir. ¿Este sería el «teatro instantáneo» de *Farabeuf*?<sup>11</sup>

Este pensamiento que conocemos bien por Freud y su «Más allá del principio del placer» (1920), no hubiera sido posible sin Sabina Spielrein, que en «La destrucción como causa del devenir» (1912) formuló el concepto de «pulsión sádica y destructiva». En ese texto, Spielrein cita, por ejemplo, a Nietzsche para interpretar los elementos constructivos de sus pacientes esquizofrénicos:

¿Dónde está la belleza? Allí donde uno tiene que querer con toda la fuerza de voluntad; allí donde uno quiere amar y perecer, para que tal imagen deje de ser nada más que imagen. Amar y perecer; desde todas las eternidades lo uno está ligado a lo otro.<sup>12</sup>

*Farabeuf* es la construcción de un devenir terrible: el supliciado eres tú. El montaje, por un lado, hace que la imagen del horror haga resonar en las otras imágenes su naturaleza bárbara. Y, según esa inversión, la imagen destructiva encuentra su potencia constructiva.<sup>13</sup> Crea una

<sup>11</sup> En ese sentido, lo que lee Elizondo en Bataille no es la idea heterosexista de transgresión –pues transgredir lo que la ley prohíbe implica una asunción previa de la ley– que según Didier Eribon atraviesa el pensamiento de Bataille, sino la fuerza erótica entendida como el motor de la *ascesis*, lo que involucra una inquietud, una práctica, un cuidado de sí y, por consiguiente, una moral de lo minoritario que crea una comunidad para todos aquellos que no tienen comunidad (37-40). Algo que si bien puede pensarse a partir de algunos ensayos de Bataille, siguiendo el planteo de Eribon, es mucho más afín con la literatura de Genet.

<sup>12</sup> Se trata del fragmento titulado «Del inmaculado conocimiento» de *Así habló Zaratustra*.

<sup>13</sup> Esta lógica de inversión es una idea que apenas unas décadas atrás había sido recuperada por Borges a partir de León Bloy en una nota publicada en marzo de 1940 en *Sur*, y luego recogida en *Otras inquisiciones* (1952) titulada «El espejo de los enigmas». En la nota, Borges recupera una serie de interpretaciones realizadas por Bloy del famoso versículo de Corintios I, 13:12: «Videmus nunc per speculum in aenigmate: tunc autem facie ad faciem. Nunc cognosco ex parte; tunc autem cognoscam sicut et cognitus sum». Cito a Borges (que a su vez cita a Bloy): «La tercera es de una carta escrita en diciembre: “Todo es símbolo, hasta el dolor más desgarrador. Somos durmientes que gritan en el sueño. No sabemos si tal cosa que nos aflige no es el principio secreto de nuestra alegría ulterior. Vemos ahora, afirma San Pablo, *per speculum in aenigmate*, literalmente: en enigma por medio de un espejo y no veremos de otro

empatía radical y terrible, no ya individual, sino comunitaria: «Ese rostro contiene todos los rostros. Ese rostro es el mío», leemos sobre el final de *Farabeuf*.

Esa es quizás la luz de *Farabeuf*... Ante una modernidad que sublima las fuerzas primitivas del hombre, las fuerzas del erotismo, las que nos hacen escapar de la lógica de medios y fines del capitalismo, y acercarnos a las potencias de los medios puros, la experiencia de *Farabeuf* recupera un vitalismo y una filología de las imágenes, un rito diferencial –no sacralizador–, que nos impulsa a volver a mirar-leer de nuevo. *Farabeuf* no crea nada, apenas se propone practicar un *eros en la imagen*, que nos permita *recordar*... Recordar lo inmemorial, recordar aquello que es imposible de ser recordado.

## Bibliografía

- Antelo, Raúl. *Archifilologías latinoamericanas. Lecturas tras el agotamiento*. Córdoba: EDUVIM, 2015.
- Alberdi, Begoña. «Salvador Elizondo: iconología del cuerpo y el dolor». *Revista Laboratorio*, 12, 2019.
- Borges, Jorge Luis. *Obras completas (1923-1972)*. Bs. As.: Emecé, 1974.
- Buck-Morss, Susa. «Estética y anestesia: Una reconsideración del ensayo sobre la obra de arte» *Walter Benjamin, escritor revolucionario*. Traducción de Mariano López Seoane. Bs. As.: Interzona, 2005 [1992].
- Deleuze, Guilles. *Diferencia y repetición*. Bs. As.: Amorrortu, 2009 [1967].
- *Lógica del sentido*. Traducción de Miguel Morey. Edición Electrónica de [www.philosophia.cl](http://www.philosophia.cl) / Escuela de Filosofía Universidad ARCIS, 1969.
- *Foucault*. Traducción de José Vázquez Pérez. Barcelona: Paidós, 1987 [1986].
- De los Ríos, Valeria. «Imaginario apocalíptico, cuerpo y tecnología en *Apocalypse 1900* y *Farabeuf o la crónica de un instante* de Salvador Elizondo». *Estudios* 20, 39, 2012, pp. 19-37.
- Elizondo, Salvador. *Farabeuf o la crónica de un instante*. Edición 50° aniversario. México: Colegio nacional, 2015.
- Cuaderno iconográfico
- *Diarios 1945-1985*. Prólogo, selección y notas de Paulina Lavista. México: Fondo de Cultura Económica, 2015.
- «El más allá de la escritura. Una entrevista con Salvador Elizondo». Entrevistadora: Silvia Lemus. *Nexos*, 238, 1997 (octubre). Disponible: <http://www.nexos.com.mx/?p=8572>, 26/09/2016
- *Camera lucida*. México DF: Editorial Joaquín Mortiz, 1983.
- Ette, Ottmar et al. *La filología como ciencia de la vida*. Berlin: Universidad Iberoamericana, 2015.
- Eribon, Didier. *Una moral de lo minoritario. Variaciones sobre un tema en Jean Genet*. Trad. Jaime Zulaika. Barcelona: Anagrama, 2004.
- Foster, Hall. «An Archival Impulse», *October*, 110, 2004.
- Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 1968.
- *La arqueología del saber*. México: Siglo XXI, 1979 [1969].
- Hamacher, Werner. *95 tesis sobre filología*. Bs. As.: Miño y Dávila Editores, 2011

modo hasta el advenimiento de Aquel que está todo en llamas y que debe enseñarnos todas las cosas». La cuarta es de mayo de 1904. «*Per speculum in aenigmate*, dice San Pablo. Vemos todas las cosas al revés. Cuando creemos dar, recibimos, etc. Entonces (me dice una querida alma angustiada) nosotros estamos en el cielo y Dios sufre en la tierra». La quinta es de mayo de 1908. «Aterradora idea de Juana, acerca del texto *Per speculum*. Los goces de este mundo serían los tormentos del infierno, vistos al revés, en un espejo.» (721). El último fragmento en el que Borges cita a Bloy resume el drama de *Farabeuf*: «Otro: «No hay en la tierra un ser humano capaz de declarar quién es, con certidumbre. Nadie sabe qué ha venido a hacer a este mundo, a qué corresponden sus actos, sus sentimientos, sus ideas, ni cuál es su *nombre* verdadero, su imperecedero Nombre en el registro de la Luz... La historia es un inmenso texto litúrgico donde las iotas y los puntos no valen menos que los versículos o capítulos íntegros, pero la importancia de unos y de otros es indeterminable y está profundamente escondida» (722). Borges concluye: «León Bloy postula ese carácter jeroglífico —ese carácter de escritura divina, de criptografía de los ángeles— en todos los instantes y en todos los seres del mundo. El supersticioso cree penetrar esa escritura orgánica: trece comensales articulan el símbolo de la muerte; un ópalo amarillo, el de la desgracia... Es dudoso que el mundo tenga sentido; es más dudoso aún que tenga doble y triple sentido, observará el incrédulo. Yo entiendo que así es; pero entiendo que el mundo jeroglífico postulado por Bloy es el que más conviene a la dignidad del Dios intelectual de los teólogos» (722). Esa idea marcará la obra de Borges, y en «Del culto a los libros» (1951) concluirá: «El mundo, según Mallarmé, existe para un libro; según Bloy, somos versículos o palabras o letras de un libro mágico, y ese libro incesante es la única cosa que hay en el mundo: es, mejor dicho, el mundo mismo» (716).

- Manzor-Coats, Lillian. «Problemas en “Farabeuf” mayormente intertextuales». *Bulletin hispanique*, 88, 1986, pp. 465-476.
- Paz, Octavio. «El signo y el garabato». en Salvador Elizondo. *Farabeuf o la crónica de un instante*. Ed. Salvador Elizondo. Edición 50° Aniversario. México: Colegio Nacional, 2015 [1968].
- Reveles, Patricia. «Para una lectura iconotextual de Farabeuf de Salvador Elizondo». *TRANS*, 4, 2007. <https://doi.org/10.4000/trans.212>
- Sarduy, Severo. *Escrito sobre el cuerpo*. Buenos Aires: Sudamericana, 1969.
- Sontag, Susan. «Sade y Bataille», *Revista de la Universidad de México*, 3-4, 1977.
- Wind, Edgar. *Los misterios paganos del Renacimiento*. Madrid: Alianza Ed., 1972.

