



Facultad de Psicología  
**UNR** Universidad  
Nacional de Rosario

## Trabajo Integrador Final

**Título del trabajo: “Intersecciones onírico-surrealistas: una aproximación desde el deseo en Freud y en Deleuze-Guattari”**

**Modalidad de presentación: ensayo**

Martini, Aimé

M-5430/5

DNI 39.500.041

[aime.martini@hotmail.com](mailto:aime.martini@hotmail.com)

Graduado responsable: Dr. Damian Kraus

**2024**

1

### **Agradecimientos**

A mi familia, a mis amigxs, a mi compañero, a lo aprendido en los momentos de lucha, de militancia y de sueños colectivos, a todo lo que aún queda por aprender, y en especial a la Universidad Pública.

2

**Resumen**

En el presente ensayo se desarrollan las categorías de deseo y producción onírica a partir de un análisis que combina al psicoanálisis freudiano con la elaboración teoría esquizoanalítica de Deleuze y Guattari. Se toma como objeto referencial la obra del pintor surrealista Salvador Dalí, con el objetivo de explorar las relaciones, convergencias y divergencias entre ambos enfoques teóricos respecto de los fenómenos psíquicos inconscientes y de la creación estética daliniana citada. El foco principal recae en cómo reflejan el contenido y la forma de la pintura de Dalí los mecanismos de la producción onírica, permitiendo la expresión del deseo inconsciente. La hipótesis provisional sugiere que la naturaleza del deseo freudiano está vinculada a aspectos endógenos, mientras que el deseo, según Deleuze y Guattari, se relaciona con aspectos exógenos. Esta distinción implicaría diversos modos de operación de los mecanismos de la producción onírica, lo que permite diferenciar en un sentido u otro la modalidad de manifestación del deseo como fenómeno psíquico inconsciente.

*Palabras clave:* deseo - producción onírica - psicoanálisis - esquizoanálisis - surrealismo.

3

## Índice

1. Introducción.....	4
2. Deseo onírico: claves en una obra daliniana.....	6
2.1. Fieras de fieras: el deseo en la teoría freudiana.....	8
2.2. Animalidades maquínicas: el deseo en Deleuze y Guattari.....	10 3.
Producción onírica.....	12
3.1. Mecanismos oníricos: los jeroglíficos del inconsciente en Freud.....	13
3.2. Maquinismos oníricos: la fábrica de sueños.....	14 4.
“Un segundo antes de despertar” o a modo de consideraciones finales.....	17
	Referencias
bibliográficas.....	20

4

## 1.Introducción



La superficie del agua se ve “azulmente” impasible, una abeja vuela, y una granada –fruta– espera en el aire. De esa granada explota un pez, de la boca de ese pez emerge un tigre y de sus fauces salta su semejante dirigiéndose hacia Gala, con la intermediación de un fusil. Todos estos elementos se reúnen en una misma escena en la obra que se ve aquí arriba: *Sueño causado por el vuelo de una abeja alrededor de una granada un segundo antes de despertar* (1944) de Salvador Dalí, que materializa así una multiplicidad de acciones que desafían la realidad para que sea posible percibir las todas en un segundo. El mundo onírico, representado en dicha pintura, invita a sumergirse en otras (y otras) narrativas del deseo como fieras de fieras de fieras, en temporalidades ácronas y en estéticas disidentes.

El lenguaje empleado por el arte surrealista va más allá de las fronteras de lo conocido visible: los contornos de la realidad material se desdibujan, o se redibujan, incluso en la pincelada precisa de Dalí, y el pincel bordea las periferias de las fuerzas cuasi invisibles posibilitando la emergencia de un coloquio donde el deseo y lo onírico se entrelazan en una composición dialéctica que se expresa visualmente. El surrealismo es un

movimiento pionero de procesos de liberación de fuerzas onírico-deseantes, el cual se

desarrolló principalmente en la cultura francesa, pero que paralelamente y/o posteriormente fue replicado, tomado, revisitado también en países latinoamericanos como Brasil, Argentina, Cuba y Perú. En dichos procesos se hace presente la esfera de lo psíquico y sus fenómenos a través de la estética particular de este movimiento. Tal como lo suscita Jiménez (2013): “La vinculación de la imagen con el sueño es crucial, porque soñar es una actividad eminentemente plástica, visual: soñamos con los ojos, vemos lo que soñamos. El sueño, la imagen, como componentes centrales de la vida” (p. 23).

En tal sentido, puede decirse que este trabajo de integración final pretende por ello plantear como problema de investigación la operación del deseo en la producción onírica teniendo como sostén o tejido argumental una obra del arte surrealista. A partir de algunos operadores teóricos dispares que surgen tanto desde el psicoanálisis como desde el esquizoanálisis, se abordarán los fenómenos subjetivos inherentes –ese entramado de deseo y producción onírica– y las relaciones a menudo tensas que pueden configurarse entre ambos componentes, para esbozar los modos en que se expresan singularmente las mismas. Asimismo, también se propone investigar algunos cruces o cortocircuitos relacionales, asociativos, disociativos y desviantes, incluso recíprocamente, que se hallen en ambas perspectivas teóricas respecto de dichas categorías, incluso en sus paradojas un tanto extemporáneas.

En principio, acerca de la producción onírica, el psicoanálisis freudiano muestra en palabras de su autor-fundador que el sueño: “es un fenómeno psíquico de pleno derecho, más precisamente un cumplimiento de deseo; debe clasificárselo dentro de la concatenación de las acciones anímicas de vigilia que nos resultan comprensibles; lo ha construido una actividad mental en extremo compleja” (Freud, 1979, p. 142).

Freud (1979) sostiene que el complejo de Edipo estructura el deseo, por ende, el abordaje del mismo parte de la tensión entre las fuerzas conscientes e inconscientes, donde los deseos reprimidos inconscientemente buscan manifestarse. Al hacer mención a la naturaleza inconsciente del deseo y su manifestación mediante sueños, actos fallidos y síntomas, la teoría psicoanalítica hace también alusión al fenómeno onírico como resultado de un deseo infantil o primitivo, o, por decirlo de otro modo, sexual y reprimido, vinculándolo a la falta, es decir, a aquello que sucumbió a la represión inconsciente.

El sueño aparece a menudo como multívoco. No sólo es posible, como lo muestran los ejemplos, que en él se reúnan varios cumplimientos de deseo, sino que un sentido, un cumplimiento de deseo, vaya cubriendo a los otros hasta que debajo de todos tropecemos con el cumplimiento de un deseo de la primera infancia. (Freud, 1979, p. 232).

Asimismo, en lo que concierne a la formación de los sueños, se encuentran en la obra inaugural freudiana –*Die Traumdeutung*– los mecanismos de la producción onírica como la condensación, el desplazamiento y la elaboración secundaria conceptualizados en aquel entonces por el creador del psicoanálisis. Freud plantea que se trata de mecanismos que –podría decirse aquí en el entretanto que trabajan como una especie de orfebrería o maquinación inconsciente, composición compleja de intensificaciones poéticas y resbalamientos– actúan a modo de censura, es decir que transforman aquellos contenidos latentes del sueño, que podrían resultar perturbadores, en contenido manifiesto: “donde el cumplimiento de deseo es irreconocible y está disfrazado, debió de existir una tendencia a la

6

defensa contra ese deseo, y a consecuencia de ella el deseo no pudo expresarse de otro

modo que desfigurado” (Freud, 1979, p. 160).

En otro tiempo y perspectiva, desde el esquizoanálisis de Deleuze y Guattari, se piensa el deseo como una fuerza productiva, creadora y social que fluye y se desplaza constantemente; que se mueve en redes de relaciones deseantes-maquínicas. “El deseo no cesa de efectuar el acoplamiento de flujos continuos y de objetos parciales esencialmente fragmentarios y fragmentados. El deseo hace fluir, fluye y corta” (Deleuze y Guattari, 1972, p. 15). Es decir, el deseo constituye para esta dupla de autores, la formación maquínica de un sí mismo maquínicamente relacional, a través de conexiones entre flujos deseantes que circulan y se conectan en redes llamadas “rizomáticas”, atravesando esa fábrica también onírica que es el inconsciente. En vista de la naturaleza productiva del deseo en las formulaciones deleuze-guattarianas, éste puede manifestarse en formas materiales, unidades de producción, como puede ser la propia producción onírica, la cual reflejaría un desbordamiento creativo que desafía las llamadas estratificaciones lineales. En tal sentido, la producción sería esencialmente extrafigurativa, transfigurativa.

Los denominados procesos de territorialización y desterritorialización (Deleuze y Guattari, 1972) tienen un papel protagónico en la configuración, reconfiguración y desconfiguración del deseo y en cómo las máquinas deseantes se manifiestan como máquinas oníricas, generando nuevos territorios y desterritorializaciones. Ambos autores van a decir que el arte crea cadenas de descodificación y de desterritorialización para hacer funcionar a las máquinas deseantes (Deleuze y Guattari, 1972).

A partir de lo elaborado hasta ahora aquí, se plantea el recorte de las categorías de deseo y de producción onírica en *La interpretación de los sueños* de Freud y en *El Anti Edipo* de Deleuze y Guattari, esbozando entonces las relaciones existentes entre la naturaleza del deseo y los mecanismos de la producción onírica, para trazar luego las coordenadas por las cuales podrían expresarse en la estética del arte surrealista en la obra citada.

A modo de brevísima síntesis, se podría decir que el deseo para Freud se constituye a partir de la falta –lo reprimido inconsciente– y tiene un papel protagónico en la configuración de los sueños. Puesto que el deseo es deseo reprimido, busca manifestarse a través del mundo onírico –cuando la censura se relaja– y sus mecanismos. En consecuencia, es posible pensar que, en *La interpretación de los sueños*, la conceptualización freudiana del deseo y de su incidencia en la producción onírica se tiñe de causas de carácter endógeno e individual. Por el contrario, en la elaboración teórica deleuze-guattariana el deseo actúa como fuerza productiva y afirmativa, y se alude a la multiplicidad de mundos relacionales como eje de la producción onírica, planteándose que ambas categorías son de un orden social y político.

En definitiva, se puede establecer provisoria o conjeturalmente, a modo de relación transversal entre las dos vertientes teóricas que aquí se contemplan, que artistas del movimiento surrealista, por un lado, utilizarían, al igual que en los sueños, la condensación y el desplazamiento –o estarían investidos por estos mecanismos inconscientes en su proceso creador–, como vías de manifestación del deseo en sus obras y, por otra parte, serían interventores en la creación de realidades relacionales de desterritorialización a través de la estética expresiva particular de sus obras.

## **2. Deseo onírico: claves en una obra daliniana**

7

En principio, para cartografiar algunas coordenadas de lo aquí expresado, a modo de una pequeña introducción histórica, se mencionará brevemente el surgimiento del movimiento surrealista. El mismo se ubica en los años 1920 y uno de los aspectos a

destacar es que, a partir de la irrupción del mismo en la cultura, tras la finalización de la Primera Guerra Mundial (1918), comienzan a ponerse en juego otras formas y modos de percibir el mundo que transforman el concepto estético de ese entonces, ligado al realismo. Dicha variación se dio no sólo en el campo de las disciplinas artísticas, sino también en lo concerniente a las dimensiones de lo social y lo político, en donde se enlazan, también, el dormir y el soñar con la vigilia y la realidad, contenidos en lo irónico-onírico –cuestión que será retomada más adelante– que caracterizan tanto al sueño como al surrealismo.

En el *Primer Manifiesto del Surrealismo*, publicado en 1924, Breton (2001) define al surrealismo como:

Automatismo psíquico puro por cuyo medio se intenta expresar tanto verbalmente como por escrito o de cualquier otro modo el funcionamiento real del pensamiento. Dictado del pensamiento, con exclusión de todo control ejercido por la razón y al margen de cualquier preocupación estética o moral. (p. 44).

En relación con el aspecto psíquico que le atribuye Breton al surrealismo, es posible identificar y articular algunos conceptos refrendados en la teoría freudiana respecto de los sueños. Por un lado, en lo que concierne al acto del pensamiento onírico, Freud sostiene que proviene de pensamientos de carácter diurno que cobran impulso durante el dormir en la producción onírica. Dichos pensamientos se vinculan con el cumplimiento de deseo, el cual se muestra en la visualización onírica de modo desfigurado.

Tal como se describió anteriormente, la óptica freudiana apunta que el deseo instiga los procesos de producción onírica, ya que aquél obtiene un refuerzo para llevar a cabo dicho fenómeno psíquico –el sueño– de recuerdos infantiles sepultados, que se encuentran en las profundidades del aparato psíquico; por ende, los sueños son fundamentalmente el cumplimiento de deseos reprimidos inconscientemente. Haciendo referencia a la génesis del deseo, uno de los puntos que subraya Freud indica que puede vincularse al sistema inconsciente otorgándole al sueño una significatividad particular, individual, de carácter familiar y endógeno.

Al retomar ahora y por un momento la visión de la obra propuesta en este ensayo, ésta aporta –en su contenido y forma– un recurso plástico que compone características de orden exuberantemente surrealista que en su conjugación incoherente o disparatada adquieren sentido en su contexto y en su paisaje configurando formas particularmente irónico-oníricas. Debido a que el deseo freudiano no puede manifestarse en el sueño si no es de manera desfigurada, el carácter irónico que se presenta en el mismo como en la obra hace alusión a la figuración por lo contrario y al uso del contrasentido, mecanismos que el sueño y el *Witz* o chiste –ambos vinculados con lo inconsciente– comparten (Freud, 1976). La clave de la ironía consiste en decir lo contrario a lo que se quiere decir mediante un estilismo y sofisticación particular que deja entrever que en realidad se está diciendo otra cosa. En la obra daliniana todos los elementos se encuentran emplazados de manera irónica, partiendo desde la granada hasta finalizar por un fusil con una finísima punta –parece que como inyectable– que apenas roza el brazo de Gala.

El contenido manifiesto del sueño es una representación desfigurada de elementos que se corresponden con el contenido latente. En tanto, la narrativa y la estética –sujetas a

una lógica onírica que compone la obra– hacen referencia a la instancia del sueño *previa al despertar*, como así también evocan la idea de que el sueño es una forma de regresión a una etapa primitiva –esto no necesariamente tiene implicaciones cronológicas, sino que se

trata más bien de un tiempo otro, quizás de superposiciones de tiempos– del aparato psíquico en donde el inconsciente expresa deseos insatisfechos, mediante lo visual que constituye las representaciones desfiguradas del mismo. El deseo, en el sueño, se expresa de una manera que trasciende la lógica del estado de vigilia, sin por ello desimantarse de la continuidad que impregna esa variación relacional de estados vivos.

Desde otra genealogía del pensamiento estético-clínico-político, que se dio a sí en algunos momentos de su producción el nombre de esquizoanálisis, también es asequible pensar los aspectos del surrealismo anteriormente mencionados. La conceptualización en torno a la naturaleza del deseo que plantean Deleuze y Guattari apunta, en lugar de pensarlo en términos de falta –lo perdido, sepultado o reprimido inconsciente–, a abordarlo como una fuerza productiva. Los autores presentan al mismo como una producción maquínica –como podrían serlo las fieras de fieras de fieras en la obra– constante generadora de realidad, alejándose así del enfoque edípico u originariamente faltoso de la génesis del deseo.

El aspecto maquínico puede verse en la interacción dinámica que plantea la estética de la obra surrealista en tanto los elementos que se encuentran en el primer plano son potencialmente engranajes disparatados o desfigurantes, que constituyen un quehacer productivo del taller onírico, posibilitando así construir nuevos devenires: materializan la potencialidad creadora del deseo. Las máquinas deseantes desafían la separación entre sujeto y objeto, entre lo social y lo psíquico, demostrando que el deseo funciona como un motor que se encuentra continuamente en proceso de conectar, producir, transformar. La narrativa surrealista permitiría así constituir un recurso visual para pensar cómo el deseo opera como una fuerza productiva que despliega realidades.

## **2.1. Fieras de fieras: el deseo en la teoría freudiana**

Freud (1979) plantea que el deseo en los sueños no sólo se manifiesta a través de recuerdos infantiles y experiencias recientes, sino también mediante la interacción dinámica de estos elementos con sensaciones somáticas actuales. Las sensaciones físicas experimentadas durante el sueño pueden ser incorporadas en el contenido manifiesto del sueño, donde también se transforman y adaptan para servir como disfraz o camuflaje al cumplimiento del deseo. Así, el contenido somático no altera la esencia del sueño como realización de deseo; más bien, enriquece el tejido del sueño con una dimensión adicional o exuberancia que refuerza el poder del deseo subyacente. Este entrelazamiento se ve materializado en la estética de la obra que aquí se aborda, *Sueño causado por el vuelo de una abeja alrededor de una granada un segundo antes de despertar*, la cual demuestra cómo el inconsciente aprovecha tanto los estímulos internos como externos para configurar una narrativa visual que, aunque distorsionada, hace las veces de cumplimiento de deseo del soñador/alucinador; y esta última palabra post barra hace alusión a aquella cosa del cuasi despertar, como también podría serlo el estado de duermevela, el cuasi dormir, ambos una especie de cuasi soñar.

En la teoría freudiana, la naturaleza del deseo es fundamentalmente inconsciente y está íntimamente ligada a las primeras o primarias vivencias del sujeto. El trabajo onírico, entonces, se ve compelido a sintetizar todas las excitaciones concurrentes, incluyendo aquellas que provienen de experiencias recientes y otras que son aparentemente triviales.

9

El sueño actúa como un fenómeno psíquico que permite una expresión simbólica y desfigurada de estos deseos reprimidos inconscientemente. Este enfoque destaca el carácter atemporal o multitemporal del deseo, donde el sueño se presenta como un

escenario propicio para su cumplimiento.

El acto psíquico del soñar emprende la búsqueda hacia el cumplimiento de deseo por un camino más corto, el regrediente, que pertenece al modo del llamado trabajo primario del aparato psíquico que en un momento inicial –puede acotarse una vez más que esto transcurre en términos más o menos lógicos o extraevolutivos– dominaba la forma de proceder del mismo, pero que luego, será abandonado y quedará confinado al mundo onírico. El “camino regresivo” del sueño sirve en tanto testimonio de un momento más primitivo del aparato psíquico. Esta perspectiva resalta a dicho fenómeno psíquico como una reliquia del aparato psíquico infantil, una manifestación que conserva y recurre a sus formas primitivas de operación durante el estado de sueño. “El soñar es un rebrote de la vida infantil del alma, ya superada” (Freud, 1979, p. 559).

Freud (1979) plantea que el sueño no sólo retoma y transforma los elementos del pensamiento de la vigilia, sino que también en casos notables, puede continuar y resolver tareas inconclusas del día. Esto sugiere una relación dinámica y continua entre los estados de vigilia y sueño. Ahora bien, el deseo en su expresión preconsciente, para orquestar la escena onírica, debe obtener un refuerzo del inconsciente, el cual constituye una narrativa paralela que siempre está alerta buscando aunarse con mociones que pertenecen a lo consciente para transmitirle la mayor intensidad posible, y de esta manera táctica poder concretar modos de expresión.

Es así como los restos diurnos toman del inconsciente su fuerza pulsionante para trazar la formación del sueño y, a modo de intercambio, le otorgan a éste el apoyo que necesita para concluir esa transferencia (Freud, 1979). De ésta manera puede pensarse cómo se manifiesta la potencia del deseo y del sueño en la realidad: el primero cumple un rol principal en tanto fuerza pulsional para la producción onírica, así como el pincel cumple su función instrumental en la pintura, y al mismo tiempo, los “restos diurnos” o el óleo son el material necesario para la confección visual del sueño como así también para la obra.

Lo inconsciente, entonces, trama a modo de una orfebrería, cuasi maquínica, nexos con otras instancias psíquicas y sus representaciones –las cuales pueden ser desestimadas por considerárselas como inofensivas– para alcanzar su expresión en el mundo onírico. La fuerza del cumplimiento de deseo se va extendiendo por dichas conexiones dando lugar a la manifestación de los elementos en el sueño. La pintura sirve de pretexto al deseo inconsciente poniéndose al servicio en tanto modo de expresión del mismo y, como el sueño, sería el resultado de un compromiso que se establece entre lo inconsciente y la conciencia.

Retomando a Freud (2014) en *El delirio y los sueños en la Gradiva de W. Jensen*, cabe mencionar que en tal caso el artista dirige su enfoque hacia su propio inconsciente, barajando las posibilidades en que éste se desarrolla y permitiéndole su expresión mediante lo visual y plástico representado en la pintura. En otras palabras: el deseo busca configurar su cumplimiento utilizando la creación artística como una vía posible donde se pueden identificar elementos que hacen referencia a vivencias tanto actuales como recuerdos anteriores. Por ende, el sueño es la escenificación de una serie de pensamientos oníricos –entretejidos– que en la obra aquí seleccionada se disciernen estéticamente en el encadenamiento de fieras de fieras.

10

## **2. 2. Animalidades maquínicas: el deseo en Deleuze y Guattari**

Previamente se anticipó que Deleuze y Guattari proponen una perspectiva expresiva del inconsciente como fábrica y no como teatro; plantean que a partir de los postulados del psicoanálisis respecto de Edipo se aparta la relación de producción que en su momento

había elaborado y conceptualizado Freud, haciendo referencia a la producción deseante y a las producciones del inconsciente. En el psicoanálisis, para los autores, la producción deseante pasa a verse obligada a permanecer dentro de las lógicas de la representación teatral inconsciente, dando lugar a que la producción del deseo se reduzca a la representación. A partir de Edipo, se sustituye un inconsciente fabril, performativo, por “un teatro antiguo” (Deleuze y Guattari, 2002, p. 31): se reemplaza la producción por la representación, se pone al inconsciente en escena y no en obrador y en obra, en donde sólo puede expresarse, como mito, tragedia, o incluso como sueño en términos individuales, familiares y endógenos.

Los autores instalan un interrogante como punto de partida –o como línea de fuga–: “¿el registro del deseo pasa por los términos edípicos?” (Deleuze y Guattari, 1972, p. 22) y, a partir de allí, se preguntan acerca de la genealogía edípica y si la misma parte de una exigencia o es consecuencia de una reproducción social, teniendo en cuenta que la reproducción social tiene como objetivo “domesticar una materia y una forma genealógicas que se escapan por todos los lados” (p. 22).

El deseo como producción solamente teatral desde esa perspectiva del psicoanálisis, en tanto producción acotada a fantasmas, alude a una división entre el objeto del que carece el deseo, el objeto real externo, y la producción imaginaria interna, dando lugar a dos producciones que remiten a dos realidades: la mental y la real (Deleuze y Guattari, 1972).

En Deleuze-Guattari (1972) el deseo se expresa como productor en y de realidad. Lo real como producto del deseo en tanto autoproducción o autopoiesis del inconsciente y no como carencia. Las necesidades son “contraproductos en lo real que el deseo produce” (p. 34). Se aborda la producción deseante, entonces, como producción social, sin categorizársela en términos de una realidad psíquica en tanto opuesta a una realidad material ligada a la producción social. Las máquinas deseantes y las máquinas sociales técnicas no presentan diferencia alguna, son las mismas máquinas.

Deleuze (2008) plantea al campo social, a la sociedad, en términos de disparaciones en fuga, de escape. Las líneas de fuga no están ni dentro ni fuera del mismo, sino que hacen rizoma, cartografía, mapa y no calco. El mapa es parte del rizoma, puede ser modificado, se puede romper, se adapta o se modula, lo inicia un grupo, un individuo, es abierto, es un dibujo, una obra de arte en acto, es una acción política o una meditación. Dice Deleuze (2008) en “Deseo y placer”:

(...) una sociedad, un campo social no se contradice, pero lo primero es que extiende líneas de fuga desde todas partes, primero son las líneas de fuga (aunque ‘primero’ no es cronológico). Lejos de estar fuera del campo social o de salir de él, las líneas de fuga constituyen el rizoma o la cartografía. Las líneas de fuga son casi lo mismo que los movimientos de desterritorialización: no implican ningún retorno a la naturaleza, son puntas de desterritorialización en las articulaciones de deseo. (...) Las líneas de fuga no son necesariamente “revolucionarias”, al contrario, pero los dispositivos de poder quieren

11

taponarlas, amarrarlas. (...) el deseo está precisamente en las líneas de fuga, conjugación y disociación de flujos.(pp. 125-126)

El deseo, para Deleuze y Guattari, es entonces rizomorfo, puesto que presenta líneas segmentadas, en una perspectiva territorializada donde el mismo, dicen, es estratificado, atribuido y significado. Es decir: el deseo no se ajusta a una estructura

arborescente, se compone de líneas segmentadas que apuntan en diversas direcciones, dando lugar a conexiones imprevistas y abriendo nuevas líneas; de ésta manera el deseo es inherentemente territorializado ya que se encuentra en un proceso de un trazar y reconfigurar territorios de manera continua. Dicho proceso es dinámico y estratificado debido a que se encuentra en distintos niveles de organización y expresión que son asignados y significados cultural y socialmente.

Sin embargo, también hay líneas de fuga, de desterritorialización, que escapan. Puesto que ambos tipos de líneas lo constituyen, lo rizomático no apunta a producir dualidades que pueden llegar a aparecer dicotómicamente como “lo bueno” o “lo malo”. El rizoma escapa a lo binario, ya que una línea de fuga que se traza puede también implicar reestratificación y reterritorialización, ya sea acortando distancias y trayendo aspectos edípicos o sedimentos fascistas: “Los grupos y los individuos contienen microfascismos que siempre están dispuestos a cristalizar” (p. 15).

Las líneas de fuga hacen las veces de regiones de desterritorialización de los agenciamientos del deseo. Allí se encuentran, en el deseo, en las divergencias y convergencias de los flujos. Los agenciamientos del deseo y sus líneas de fuga, lejos de ser siempre revolucionarios, se instalan en el campo social constituyendo así el rizoma del mismo. Cabe preguntarse por ello de qué manera es posible recodificar aquellas líneas que se codifican y atraviesan lo social. “(...) el primer dato de una sociedad es que todo en ella se fuga, que todo se desterritorializa” (Deleuze, 2008, p. 126). Allí es cuando Deleuze y Guattari recurren a la imagen de la manada, en tanto constituida por líneas de fuga y de movimientos de desterritorialización, mientras que las masas, en cambio, se encuentran ligadas a segmentaridades, poniendo así en juego todo aquello que apunta al movimiento de la jauría que no se remite a la binariedad líder-masa.

En tal sentido, el deseo no comporta para los autores carencia ni falta: expresa un agenciamiento heterogéneo, un proceso, y tampoco es subjetividad. Constituye, al decir de los autores, un “cuerpo sin órganos” que es definido por flujos e intensidades, es biológico, colectivo y político y contiene los movimientos de desterritorialización. Deleuze (2008) contrapone tal cuerpo sin órganos a las organizaciones del cuerpo y sus estratos que buscan estratificar al deseo.

Mientras que el cuerpo sin órganos es un lugar o un agente de desterritorialización (y, por ello, plano de inmanencia del deseo), todas las organizaciones, todo el sistema de lo que Michel [Foucault] llama el ‘bio-poder’ opera reterritorializaciones del cuerpo. (p. 128).

En la pintura de Dalí que inicia este ensayo, es posible entrever el funcionamiento rizomático entre los elementos que allí figuran, es decir: no actúan representando un encadenamiento, lineal, progresivo, sino a modo de piezas y engranajes dispartados, constituyendo animalidades maquínicas que fluyen para constituir un devenir-obra. La máquina artística-daliniana y la máquina revolucionaria-surrealista se articulan y convergen peculiarmente para hacer funcionar a la máquina deseante y hacerla producir multiplicidades. Estas configuraciones múltiples que se visualizan en la obra gestan nuevas

12

estéticas que desterritorializan la noción de deseo onírico en tanto falta, expandiendo los límites de las estructuras sociales y del territorio edípico. Podría decirse con los autores que “nace una organización horizontal, o transversal, del cuadro con líneas de fuga o de abertura” (Deleuze y Guattari, 1972, p. 379).

Deleuze y Guattari (1972) plantean que el deseo, en tanto un producto determinado

por la dimensión histórica, atraviesa entonces el campo social. Pero en la danza entre el deseo y lo social, también se hallan sus formas más sombrías y represivas, que se conectan con lo mortífero, es decir: también la creación social y lo mortífero se encuentran inclusive en un sueño o en una obra de arte<sup>1</sup>.

### 3. Producción onírica

El soñar en tanto acto psíquico de la vida cotidiana se caracteriza por su aspecto visual-plástico-estético, y esta idea resulta resonante con las características del arte surrealista en general y con la obra seleccionada en particular. Freud (1979) articula una cercanía o vecindad entre el material psíquico que constituye al sueño y las artes plásticas, al mencionar que ambos cuentan con una dificultad para expresar su contenido tal como aparece, es decir, sin censura o transfiguraciones. En el sueño se expresan nexos y conexiones gracias al trabajo que plasman los mecanismos de la producción onírica, como así también en la estética de la pintura de Dalí se reúnen y se componen entre sí elementos, se fusionan personajes, lugares y paisajes, se configura una comunidad de elementos cuasi oníricos que encuentran su modo de expresión, y esto parece ser propio tanto del sueño como de la pintura surrealista.

En el mundo del sueño, según Freud (2014), reterritorializado a lo que sucede por la noche, se ponen en movimiento deseos que han sido reprimidos y desalojados de la conciencia. Los mismos no pueden ser expresados si no es mediante la desfiguración onírica. Es por esto que se definen a las imágenes oníricas como desfiguradas, pero que, pese a tal operación, representan algo que resultó ser escandaloso para el sujeto. Cada escena onírica recordada al despertar figura el contenido manifiesto del sueño constituido a partir de los pensamientos oníricos latentes que han pasado por el trabajo de desfiguración onírica.

A modo relacional, algunas de las características de la producción onírica que menciona la teoría freudiana pueden vislumbrarse en la obra de Dalí, principalmente aquellos aspectos formales y de contenido que hacen a la intensidad de la percepción sensorial tan peculiar tanto en la pintura como en el sueño. Hay ciertas figuraciones que llaman la atención en el sueño: las mismas pueden ser elementos singulares, como así también los niveles de nitidez de las escenas oníricas. Respecto de la primera característica, en algunos casos, ciertos elementos se figuran de manera tan intensa que pueden conducir a dudas o incertidumbre al momento de discernir entre el sueño y la realidad material despierta, o bien pueden presentarse de manera desdibujada, la cual no se condice con la forma en que percibimos la realidad. Algunos de estos aspectos constituyen la obra daliniana, cuya pictórica resulta de una precisión casi fotográfica, combinando elementos pertenecientes al mundo de la vigilia de una manera ilógica o disparatada, como podría presentarse en el sueño.

Haciendo alusión a otro enfoque posible, para Deleuze y Guattari (2002) el sueño, en tanto producción creadora, es una poética, una formación expresiva caracterizada por

<sup>1</sup>“El sueño de la razón produce monstruos” (Goya, aguafuerte, 1799).

potencialidades y multiplicidades en constante devenir. Desde esta perspectiva es pertinente establecer una relación con la estética de la obra seleccionada, a modo de otra forma posible de construir cartografías del deseo dentro de los territorios oníricos. Los autores parecen buscar *incivilizar* al deseo freudiano mediante la expresión de máquina de guerra esquizoanalítica, así como Dalí a la vez traza líneas de fuga en pos de propiciar

procesos de desterritorialización de un concepto estético-político estratificado. Se trata entonces de “devenires” en la fábrica del inconsciente, que se desmarcan de lo que menciona la teoría freudiana, en términos de representación, que redundan en una codificación del deseo y del contenido onírico.

### 3. 1. Mecanismos oníricos: los jeroglíficos del inconsciente en Freud

Recapitulando, Freud (1979) plantea que, en el contexto de los sueños, el deseo no se presenta de manera directa, sino que está transfigurado y mediado por el trabajo onírico, que transforma el deseo latente en contenido manifiesto mediante procesos de condensación y desplazamiento. Este proceso de transformación en el acto de soñar es un instrumento esencial para la naturaleza freudiana del deseo, puesto que el mismo es un acto psíquico que siempre busca modos de expresión.

Asimismo, en el terreno de los sueños, cobra importancia la cuestión jeroglífica. Freud (1979) menciona una analogía entre los mecanismos de figuración-desfiguración-transfiguración del sueño y la escritura jeroglífica, en relación con la identificación y la formación mixta, tanto de personas como de lugares, vinculadas a lo que se refiere como rasgos visuales y palabras. La identificación o la formación mixta de una persona tiene propósitos variados que hacen referencia, por un lado, a la figuración de un aspecto en común de dos personas, y por otro a la figuración de una comunidad desplazada, o bien expresa una comunidad deseada. Ese mismo deseo en ocasiones tiene que ver con una permutación entre esas dos personas/lugares/comunidades, que también puede ocurrir en el sueño a través de la identificación.

En lo que respecta a la comprensión de los mecanismos del sueño, Freud alude a que la misma presenta un grado de dificultad similar al de la comprensión y la traducción que la escritura jeroglífica antigua implicaba a sus lectores. Con esto va más allá de la lectura; en otras palabras, al sueño hay que leerlo analizándolo como se analizan los jeroglíficos: “(...) el contenido del sueño nos es dado bajo la forma de jeroglífico, cuyos signos deben ser sucesivamente traducidos, ‘Übertragung’, en la lengua de los pensamientos del sueño” (Freud, 1979, p. 285).

La escritura jeroglífica resulta de un realismo icónico (Torras Benezet, 2022) que alude a que la imagen tiene como fin representar la realidad. La misma tiene tres categorías de signos: la primera tiene que ver con los ideogramas, que son signos significantes que plasman una imagen que representa la idea, el concepto. La segunda categoría son los fonogramas, que son signos fonéticos, son sólo consonantes que representan un sonido o una serie de sonidos, es decir, una consonante o una sílaba. Por ejemplo, en el caso clínico “El hombre de los lobos”, Freud interpreta que la palabra “Espe” quiere decir *Wespe* (avispa). La primera se corresponde con las iniciales “S.P” que hacen referencia a las iniciales del soñador/alucinador. Con esto, hace una interpretación de las consonantes dándole un sentido y vinculándolas a una palabra. Por último, la tercera categoría pertenece a los determinativos o determinantes, son signos sin valor fonético que se colocan hacia el final de una palabra para indicar a qué clase semántica pertenece; en el caso de los sueños, se podría pensar a los signos determinativos en analogía a los elementos que

aparecen como descontextualizados y que, sin embargo, van a determinar la lectura del sueño. Es decir, dichos signos determinativos, al no ser pronunciados –por su carencia de valor fonético– contienen gran valor en relación al significado ya que, al ubicarse hacia el final, indican qué significados se les atribuyen a las expresiones lingüísticas. Respecto de la tercera categoría, ¿son éstos silenciosos pero determinantes respecto del plano

estético-pictográfico al momento de la interpretación onírica?

La particularidad mixta de dicha escritura es lo que toma Freud al momento de estudiar las características de la producción onírica. Y así plantea que, si la lengua sirve tanto para expresar el pensamiento como para comunicarse con otros, es posible pensar en las formas en que los egipcios comunicaban a otros la vertiente que adquirirían algunos conceptos que tenían una doble significación. Por ende, mediante los signos determinativos, especificaban el sentido sin la necesidad de que los mismos fueran pronunciados. La semiótica visual que aportan los signos de la escritura jeroglífica se puede denominar como un arte (Alavedra I Regás, 2004) en tanto que proporciona una estética peculiar y representativa de la cultura egipcia.

Tal como menciona Fischer (1986), en dicha cultura existe una unidad entre la escritura y el arte, puesto que se complementan a la vez que se van turnando. En tal sentido, puede decirse que es imposible separar la escritura jeroglífica del arte: el arte es jeroglífico y la escritura jeroglífica es arte. En ese caso, ¿sería posible pensar que los jeroglíficos van transmutando, por así decirlo, maquinicamente para que se constituya en tal devenir lo pictográfico onírico, maquinismo entonces al cual recurre Freud para cartografiar los territorios soñantes en sus interpretaciones?

Resulta significativo que uno de los principales aportes de Dalí al movimiento surrealista es su “método paranoico-crítico”, el cual desarrolla en los años 1930. El mismo se basa a partir de los postulados de *La interpretación de los sueños*, en función de la cual cada elemento figurado podría contener una significación doble. Lo que lleva a establecer otra analogía posible entre la teoría freudiana y la pictórica daliniana: las dos representaciones de Gala-Gradiva, la primera, la musa de Dalí, la segunda, la representación que encubre el deseo reprimido de Harold en *El delirio y los sueños en la «Gradiva» de W. Jensen*.

### **3.2. Maquinismos oníricos: la fábrica de sueños**

Esbozando otras líneas, para el esquizoanálisis los sueños pueden actuar como espacios de desterritorialización, desafiando a las estructuras codificadas y permitiendo líneas de fuga posibles. Las líneas de fuga tienen que ver con aquello que escapa, es decir, lo que genera una ruptura de los estándares sociales, culturales, políticos y, por qué no, psíquicos y oníricos; permiten pensar nuevas formas de existencia, nuevos “devenires” orientados hacia la creación de otras realidades. Además, las mismas implican procesos de decodificación de la producción del deseo, que se articulan con la definición del mismo como fuerza productiva. Las líneas de fuga constituyen un engranaje maquinico para reconceptualizar y transformar las relaciones de poder dentro de la sociedad y el individuo, mediante el desarrollo de una visión más fluida y dinámica del deseo. Junto a éstas, la desterritorialización y sus conexiones posibles, son las que van a facilitar la definición de las multiplicidades.

La desterritorialización como el modo concreto en que operan las líneas de fuga, es lo que escapa del territorio: nunca es simple, porque hace converger diversos movimientos y velocidades, como así también participa de formas diversas (Deleuze y Guattari, 2002). La

15

desterritorialización puede ser identificada a partir de signos en el ámbito territorial. En el territorio onírico, especialmente en aquellos sueños con características edípicas y reterritorializadas, operan “máquinas” que facilitan la fuga y la movilidad (Deleuze y Guattari, 1972). Se puede concebir el sueño entonces como una fábrica, donde la producción deseante toma un rol central; es un sueño-máquina que establece conexiones y lleva a cabo

desterritorializaciones de la libido en el nivel molecular. En tanto, en el sueño como teatro, lo que prima es la narrativa dominante, en la que los elementos visuales y verbales se subordinan tanto a la interpretación como a la representación.

La producción onírica al igual que el deseo, en la teoría de Deleuze y Guattari, son abordados como procesos rizomáticos. Las características antes mencionadas permiten pensar, como ya fue esbozado, un acercamiento a lo rizomorfo: los principios de conexión y de heterogeneidad, el principio de multiplicidad, el de ruptura asignificante y el de cartografía y calcomanía permiten establecer de manera conjunta –rizomática, maquina– ejes para comenzar a pincelar trazos que posibiliten la construcción de cartografías onírico-políticas.

Un rizoma como tallo subterráneo se distingue radicalmente de las raíces y de las raicillas. Los bulbos, los tubérculos, son rizomas. Pero hay plantas con raíz o raicilla que desde otros puntos de vista también pueden ser consideradas rizomorfas. (Deleuze y Guattari, 2002, p. 12).

Los dos primeros principios aluden a que el rizoma se caracteriza por que cualquier punto del mismo pueda conectarse con otro punto. El tercer principio, de multiplicidad, hace alusión a la no unidad, no tiene objeto ni tampoco tiene sujeto, lo que hay son determinaciones, tamaños y dimensiones. El aumento de las dimensiones de una multiplicidad da lugar al agenciamiento, que a su vez va incrementando conexiones, se opone a la estructura arborescente, puesto que sólo hay líneas (Deleuze, Guattari, 2002). Lo que se encuentra por fuera es lo que definirá a las multiplicidades, y esto transcurre mediante las líneas de fuga o las líneas de desterritorialización, que se van conectando y van produciendo otras dimensiones que son ocupadas por la multiplicidad. Las mismas se encuentran en un mismo plano de consistencia.

La ruptura asignificante responde al cuarto principio y plantea que el rizoma puede ser roto, interrumpido pero que sin embargo recomenzará. En lo rizomático están presentes las líneas de segmentaridad, que estratifican al rizoma, lo territorializan, lo significan y lo organizan, como así también las líneas de desterritorialización. Lo que ocasiona la ruptura es el surgimiento de una línea de fuga a partir de las líneas segmentarias; sin embargo, pueden aparecer organizaciones que reestratifiquen al conjunto, ambas se van remitiendo entre sí (Deleuze y Guattari, 2002).

Respecto del principio de cartografía y de calcomanía, el rizoma no es jerárquico como la estructura arborescente que articula, que hace hojas-calco. El rizoma hace, construye, produce mapa, y el mismo construye lo inconsciente, es abierto y allí se conectan todas sus dimensiones, es capaz de metamorfosearse constantemente. Tiene múltiples entradas y salidas: “la madriguera es un rizoma animal que a veces presenta una clara distinción entre la línea de fuga como pasillo de desplazamiento, y los estratos de reserva o de hábitat” (Deleuze y Guattari, 2002, p.18).

Aquello que posee una forma rizomática por excelencia es lo que produce tallos, filamentos, que se conectan con las raíces en el tronco y que pueden permitir ser útiles para nuevas circunstancias, nuevos “devenires”. Tal como ocurre con los lirios, plantas con flores

16

grandes, violetas o azules, que desarrollan bulbos subterráneos y allí almacenan nutrientes. Sin embargo, debido a las sequías ocasionadas por las altas temperaturas, o bien a causa de temperaturas extremadamente bajas, la parte aérea de la planta, es decir, la flor y sus hojas, muere dando lugar a un ciclo de vida latente, consiguiendo que al año siguiente surjan nuevas hojas y tallos florales de los bulbos subterráneos.

La resonancia botánica-rizomática posibilita pensar, a modo de vecindad, que el

inconsciente, como ocurre también en la naturaleza, se produce y dicha producción del inconsciente rizomorfo, de sus entramados, de sus raíces –ya sean botánicas o conceptuales–, de sus enunciados y otros deseos posibles está conectado con lo social, lo político, lo cultural, lo histórico, y también lo estético. “No hay nada más bello, más amoroso, más político que los tallos subterráneos y las raíces aéreas, la adventicia y el rizoma” (Deleuze y Guattari, 2002, p. 20).

Retomando, entonces: en Deleuze y Guattari (2002) el inconsciente, por ser rizomorfo, es una especie de multitud, expresa prevalentemente aspectos sociales o de las formaciones sociales. Es posible establecer dos tipos de multiplicidades sin oponer una a la otra, desde una perspectiva maquina molar y una molecular, ya que hay multiplicidades de multiplicidades constituyendo un mismo agenciamiento. Los agenciamientos son territoriales, y los territorios se componen de fracciones que son descodificadas, por ende, es el territorio el que constituye al agenciamiento. Los agenciamientos son de deseo, el deseo siempre se encuentra agenciado e implica entonces desterritorialización.

“Los árboles tienen líneas rizomáticas, y el rizoma puntos de arborescencia” (Deleuze y Guattari, 2002, p. 40). Esto es el inconsciente, el agenciamiento de ambas máquinas, que se condicionan mutuamente. Una máquina social fabrica un inconsciente que es molecular y a su vez un individuo produce un inconsciente molar, que pertenece y se incluye en una masa y que, sin embargo, no se asemeja por consecuencia a la manada que integra. Deleuze (1997) postula que el inconsciente ni se tiene, ya que se produce, ni tampoco es un territorio a ocupar por el “yo” (*je*). “El inconsciente es una sustancia que hay que fabricar, que hay que hacer circular, un espacio social y político que hay que conquistar” (p. 90).

Desde la perspectiva de Deleuze y Guattari, el método paranoico-crítico podría vincularse con la presencia de líneas de fuga que constituyen un proceso rizomático. La producción pictórica daliniana busca converger en la estética surrealista dos aspectos que son de apariencia opuesta o contraria (el delirio y la lógica), reflejando así en su pintura el obrar del inconsciente. Por un lado, propicia la creatividad y la imaginación, pero, por el otro, las somete a un proceso de adaptación gobernado por su propia voluntad. Es decir que, de alguna manera, reterritorializa, codifica el material onírico compuesto por las máquinas deseantes, para un devenir-obra. El artista realiza una suerte de interpretación de sus sueños y luego las plasma en sus pinturas.

Un ejemplo claro es la obra aquí seleccionada, en donde Dalí despliega estéticamente una alucinación propia de un estado previo al despertar, el cual es propicio para dar rienda suelta a la alucinación-ensañación. Esto último pone en jaque la premisa freudiana de que los deseos reprimidos buscan su expresión mediante la producción onírica únicamente por la noche. Tal como mencionan Deleuze y Guattari (2002): “La máquina abstracta surge cuando menos se la espera, en el transcurso de un adormecimiento, de un estado crepuscular, de una alucinación, de un divertido experimento de física” (p. 174). Fiel a su método expresivo, los elementos e interpretaciones posibles en su multiplicidad se ven materializados y conjugados al mismo tiempo en la pintura. Los elementos que van metamorfoseándose maquinaicamente afectándose unos a otros: la granada, el pez, los dos

17

tigres y el fusil constituyen el tinte paranoico y delirante del método daliniano. De alguna manera, quizás más *arborificada*, Dalí selecciona la disposición de dichos elementos figurados que quizás en el territorio onírico podrían mostrarse de manera menos intensa y quizás fugaz.

#### **4. “Un segundo antes de despertar” o a modo de consideraciones finales**

A partir del recurso plástico que ofrece la obra surrealista descrita al comienzo de este ensayo, es posible introducir una narrativa con la cual no se pretendió definir si Dalí era freudiano o *esquizo*, o engendrar respuestas definitivas, sino más bien ejemplificar, a través del conjunto de elementos que abarcan el contenido y la forma de esa producción pictórica del artista, cómo actúan los fenómenos psíquicos inconscientes (deseo y producción onírica) y sus modos relacionales dependientes de cada enfoque teórico, esto es, tanto desde la perspectiva freudiana como desde la de Deleuze y Guattari.

En la pintura, Dalí reproduce una experiencia propia del momento de entresueño: el pasaje de la frontera de la vigilia a la frontera desconocida del mundo de los sueños, pasaje que va desde la operación conceptual a la imagen tal como hacía la sociedad egipcia en el arte de su escritura jeroglífica y ha aparecido expresado en el presente ensayo. Este trabajo del sueño, al igual que el de un orfebre, va entramando y abriendo paso a las “alucinaciones hipnagógicas” altamente visuales.

Ahora bien, teniendo en cuenta la naturaleza propia del deseo en su expresión freudiana, parece pertinente enfatizar que la misma guarda una relación fundante con el triángulo edípico. Esto no sólo lo asevera Freud, sino que también, con respecto al deseo psicoanalítico, lo remarcan Deleuze y Guattari (1972) al decir que el psicoanálisis de carácter más tradicional “vuelca todo el deseo sobre una determinación familiar que ya no tiene nada que ver con el campo social realmente cargado por la libido” (p. 68). Se entiende así que la categoría de deseo es desarrollada en Freud con base en la institución familiar, estableciendo un origen o naturaleza de orden más cercano a lo que podría decirse como “endógeno” del deseo. Deseo que es por ello *edipizado* en muchos de los linajes freudianos, que se reterritorializa y se estratifica en lo nuclear familiar, y con ello, se teoriza al inconsciente a partir de esa misma perspectiva, en tanto “descubrimiento”. En tal sentido, podría esbozarse desde una perspectiva *esquizo* –si se siguen la expresividad e intensidad teórica de esta perspectiva– que ello implica entonces una “colonización”, una codificación del inconsciente que se hace raicilla mediante la interpretación de los sueños impulsada por la teoría psicoanalítica freudiana *edipianizada*.

En términos freudianos, el acto de soñar también es un acto individual, que se repliega casi exclusivamente al momento del dormir por la noche y es una de las vías – la *Via Regia*– de acceso al inconsciente, que puede tener lugar y ser relevante durante un espacio de investigación analítico como así también de creación artística. Asimismo, el desarrollo teórico de Freud respecto de los sueños, cumplió la función de sustento conceptual para muchos artistas del movimiento surrealista, como es específicamente el caso de Dalí, quien además de haber confesado en varias ocasiones ser un lector y seguidor de las obras freudianas, creó nuevos sentidos y estéticas oníricas basadas en la categoría de deseo y en sus mecanismos de expresión en los sueños.

En la visual irónico-onírica del pintor de Figueras, se entraman de manera lúdica los mecanismos de producción del sueño y del chiste, fenómenos psíquicos que buscan obtener una ganancia de placer; lo cual vislumbra la naturaleza originaria del deseo en la teoría freudiana. Las composiciones oníricas –*Traumkompositionen*– que tienen su

18

expresión en la pintura mencionada, tienen sus características estéticas particulares. Por ejemplo, haciendo mención a territorios más cercanos a nuestras geografías, en la obra de un representante del surrealismo andino, el artista peruano Joan Alfaro, se plasma en *Sueño con serpientes*, algo que pareciera ser la operación inversa de la obra de Dalí, es decir, un instante de entresueño previo al dormir pero que alude también a lo que Freud (2019) llamó *Tierkompositionen*: composiciones animales resultado del mecanismo de

condensación en el trabajo del sueño.

Desde la lectura deleuze-guattariana, posterior a la teoría desarrollada por Freud, se hace hincapié en el deseo y el inconsciente como rizomorfos y, en consecuencia, en el carácter productivo-fabril de lo rizomático. Ernst (1936) en *¿Qué es el surrealismo?* dice, respecto de la representación de los sueños en las obras surrealistas que las mismas no son obras-calco, pura reproducción, codificación del mundo onírico, sino que implican procesos productivo-creativos que descodifican y desterritorializan aquello que sucede durante el dormir, para reterritorializar nuevas materialidades estéticas en el mundo de la vigilia.

El esquizoanálisis propone otras formas de producirlas: el delirio y la alucinación no conducen a la destrucción subjetiva, sino que pueden tener –esto quizá requiera activar peculiares cultivos de la prudencia en los encuentros afectivos, estéticos, sociales, políticos– un sesgo revolucionario: pueden llevar a una forma de desterritorialización de lo neurótico reterritorializante de ciertas derivas de la teorización psicoanalítica posterior a la obra freudiana inaugural de 1900. Se puede, desde este perspectivismo, decir que lo que afecta a las máquinas deseantes tiene que ver con las alucinaciones y los delirios como máquinas-de-ver-tiempos, como sucede en los territorios oníricos.

Dar lugar a ciertos interrogantes respecto de qué operaciones se utilizan en la obra de Dalí en particular aquí traída, cómo son conceptualizadas y teorizadas ciertas categorías que se construyen en base a las operaciones psíquicas que logran inmiscuirse en la producción-reproducción estética-onírica, abre toda una posible zona de confluencia-tensión al respecto de la potencia deseante en ambas construcciones, la freudiana y la deleuze-guattariana, que tiene pregnancia nietzscheana<sup>2</sup>: ¿qué fuerzas están activándose inconscientemente en los individuos, en los grupos, en los movimientos y en las épocas para que esa obra acontezca?

No parece resultar impertinente atribuirle un sentido político, social, histórico, como así también psíquico a las premisas del movimiento surrealista y a la producción artística daliniana, puesto que la búsqueda –o el deseo– está orientada a bosquejar pinceladas que sirvan de eje en miras a un proceso de revolución que se sostiene con el propósito de innovar, sin intención de que sus propuestas sean comprendidas desde una perspectiva racional clásica. Revolución que puede ser abordada en tanto deseo inconsciente ligado a la falta, pero también puede asumirse como un compromiso colectivo operando como un engranaje maquínico tanto desde la conciencia como desde lo extraconsciente. Revolución como acción con otros, reconociéndose singularmente en un esquema moviente colectivo, de acción. De esta manera se piensa la fusión o composición de lo social y lo individual, como así también de lo externo –en términos históricos y políticos– y del deseo como aspecto interno en movimiento, como una banda de Möbius<sup>3</sup>.

<sup>2</sup> Al respecto, resulta interesante esta entrevista con el filósofo brasileño Luiz B. L. Orlandi: <http://deleuzefilosofia.blogspot.com/2009/11/dialogicacomar-entrevista-con-el.html>.<sup>3</sup> La cinta o banda de Möbius o Moebius es una superficie topológica con una sola cara y un solo borde. Tiene la propiedad matemática de ser un objeto no orientable.

Desde la perspectiva de Deleuze y Guattari (2002) se habla de agenciamientos maquínicos de enunciación: imágenes y signos en constante movimiento, lo cual lleva a decir que en la enunciación no hay un sujeto, hay un agenciamiento. Dicho agenciamiento es el inconsciente integrado por multiplicidades, por máquinas molares, humanas, sociales y también máquinas moleculares y sus partículas, aparatos edípicos y también contraedípicos que varían en su funcionamiento. La pictórica daliniana en tanto creación artística podría ser

entonces un agenciamiento de enunciación que alude a la producción de una narrativa disidente, un lenguaje alternativo que recurre al humor desde el surrealismo, como sucede en el extenso y florido viaje onírico de Alicia<sup>4</sup>.

Como ya se dijo anteriormente, Deleuze (1997) postula que el inconsciente ni se tiene, ya que se produce, ni tampoco es un territorio a ocupar por el “yo” (*je*). Al inconsciente, de eso se trata, hay que fabricarlo, hay que hacerlo circular, es un espacio social y político por conquistar. Por eso es posible decir que el inconsciente y sus operaciones también son políticos, son públicos, sociales y son producción externa, del afuera.

Tanto el movimiento surrealista como los movimientos sociales y políticos de entonces buscaron materializar sueños, proyectos e ideas mediante la transformación de la realidad desde una perspectiva dialéctica. De esta manera, se entretejen los mundos internos y externos en una especie de militancia onírica, ya que para impulsar procesos de transformación social, política y cultural se necesitan no únicamente de cuerpos, sino también la fuerza de lo deseante y lo onírico mediando entre ambos.

La máquina artística-surrealista junto a la máquina onírico-deseante funcionando de manera rizomática huyen del esquema arborificado-triangular-edípico que propone en cierta configuración el psicoanálisis freudiano, constituyendo nuevos “entremundos” que no son pasibles de reducirse a la interpretación de una representación, sino que son posibles líneas de fuga operando multiplicidades que generan composiciones continuas y caóticas de intervalos entre el dormir y el soñar. De eso se trata la confluencia entre el esquizoanálisis y la obra surrealista como potencialidad aquí propuesta: un hacer material y externo de la producción onírica revolucionaria, operada en una lucha social, en un contexto histórico y político: la militancia onírica y la *incivilización* del deseo.

<sup>4</sup> *Las aventuras de Alicia en el país de las maravillas* de Lewis Carroll, 1865.

## Referencias bibliográficas

- Alavedra I Regás, J. (2004). *Guía a los jeroglíficos del antiguo Egipto, principios de semiótica jeroglífica*. Universidad de Barcelona.  
<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/940173.pdf>

- Breton, A. (2001). *Primer manifiesto surrealista*. Buenos Aires: Argonauta.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1972). *El Anti-Edipo. Capitalismo y Esquizofrenia*. Trad. Mauricio Monge, Barcelona: Paidós.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2002). *Mil Mesetas. Capitalismo y Esquizofrenia*. Trad. José Vázquez Pérez, Valencia: Pre-Textos.
- Deleuze, G. (2008). Deseo y placer. *Dos regímenes de locos*. Valencia: Pre-textos.
- Deleuze, G. y Parnet, C. (1997). *Diálogos*. Trad. José Vázquez Pérez, Valencia: Pre-Textos.
- Ernst, M. (1936). *¿Qué es el surrealismo?*. París: Éditions Jeanne Bucher. Fischer,
- H.G. (1986). *L'écriture et l'art de l'Égypte ancienne*. París: Presses Universitaires de France.
- Freud, S. (1976). El chiste y su relación con lo inconsciente en: *Obras completas*, Tomo VIII. Buenos Aires: Amorrortu.
- Freud, S. (1979). La interpretación de los sueños (Primera parte) en: *Obras completas*, Tomo IV. Buenos Aires: Amorrortu.
- Freud, S. (1979). La interpretación de los sueños (Segunda parte) en: *Obras completas*, Tomo V. Buenos Aires: Amorrortu.
- Freud, S. (2014). *El delirio y los sueños en la Gradiva de W. Jensen*. 1° ed. Buenos Aires: Amorrortu.
- Freud, S. (2019). *Sur le rêve*. París: Flammarion.
- Jiménez, J. (8 y 9 de octubre de 2013). *El surrealismo y el sueño*. Museo Thyssen. <https://www.museothyssen.org/actividades/congreso-surrealismo-sueno>
- Lewis, C. (2016). *Alicia en el país de las maravillas*. Buenos Aires: Edelvives. Torras Benezet
- (2022). "Grammata hieroglyphika. Propiedades, origen y valores de la escritura jeroglífica en el antiguo Egipto". En: *Revista de Tarraco viva*, 24, (pp. 62-71).